CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID **224-225**

AGOSTO-SEPTIEMBRE 1968

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

que integra

al MUNDO

HISPANICO

en la

cultura de

NUESTRO

TIEMPO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

224-225

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 2440600
M A D R I D

INDICE

NUMEROS 224-225 (AGOSTO-SEPTIEMBRE DE 1968)

Páginas

Arte y pensamiento

Hispanoamérica a la vista

Notas y comentarios

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de Galdeano.



ARTE Y PENSAMIENTO

IMAGEN Y METAFORA EN LA POESIA DE VANGUARDIA *

POR

GUILLERMO DE TORRE

I

«La mayor virtud de todas es ser un maestro de la metáfora. Es la única cosa que no puede aprenderse de los demás; es también el sello de un genio original porque una buena metáfora implica la percepción intuitiva de la similitud entre cosas desemejantes.» Así escribía Aristóteles en su *Retórica.* Y Marcel Proust (en el prólogo a *Tendres Stocks,* de Paul Morand): «Solamente la metáfora puede dar una especie de eternidad al estilo.»

En el largo espacio de veintitrés siglos, que media entre una y otra apología de la metáfora, la cosecha de definiciones y pareceres sobre la misma tampoco sería breve, si bien no muy variada. El punto esencial, la distinción entre metáfora e imagen ya está también en Aristóteles: «Cuando Homero escribe a propósito de Aquiles: 'Se abalanzó como un león', hay imagen; cuando escribe: 'el león Aquiles se abalanzó', hay metáfora.» Luego originariamente todo parece estribar en la utilización o supresión del puente de enlace («como», «igual a»), y ya en esta denominación hay una metáfora. Desaparecido tal nexo, la comparación se hace identidad, es decir, metáfora («transporte, traslado», etimológicamente). En un grado anterior, la imagen *(imago)* equivale simplemente a «retrato», «representación». En cambio, la metáfora implica traslado de las cualidades de un sujeto u objeto a otro, lo que significa una transferencia o transformación; en último término, más ambiciosa y modernamente: creación. Y a la vez supone un salto sobre el vacío de lo sobrentendido. Por eso, un teórico del tiempo de las vanguardias (1) pudo escribir: «La metáfora es el eje de la inducción. Es un teorema en el cual se salta, sin intermediario, des-

* El presente ensayo data, en su mayor parte, de hace más de cuarenta años. Constituyó un capítulo de mis *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), suprimido luego en la reelaboración ampliadísima y definitiva: *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965). En la versión actual se interpolan algunas páginas nuevas, tanto como se eliminan otras anteriores.

(1) JEAN EPSTEIN: *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'inteligence.* París, 1921.

de la hipótesis a la conclusión.» Agrega luego que los términos medios de la deducción quedan suprimidos, la analogía anula la distancia y las especies y la demostración no llega a realizarse, puesto que la metáfora lleva en sí su evidencia.

Para Cicerón (*De Oratore,* III), la metáfora es un medio de sensibilización, ya que a través de ella nuestro ojo interior llega a ver más claramente las cosas. Tudor Vianu (2) añade que la metáfora habla principalmente a nuestros ojos, permitiéndonos ver cosas que por su naturaleza no pueden ser contempladas. Aún más, sostiene que la metáfora es poesía en sí misma. Y citando a E. Elster (*Prinzipien der Literaturwisenschaft,* II, 1911), sostiene que «sin apercepción metafórica, la poesía cesa de ser poesía».

«En el caso de los poetas modernos, la metáfora —escribe Jean Epstein— es un modo de comprensión, o más bien de abarcamiento, dinámica. 'No describe una cosa inmóvil o solitaria, sino la relación entre dos ideas, que tan pronto se atraen como se repelen, se juntan o se disocian.' La metáfora es variable, es momentánea, pero a pesar de su instantaneidad móvil, debe estampar con un viro-fijador permanente la imagen trémula. Como el mismo poema, es también elíptica, suprime las explicaciones intermediarias, quiebra las transiciones.»

II

Como contraste, volvamos ahora a Aristóteles: «Es menester que una metáfora (nueva) responda a una metáfora correlativa; que afecte a los dos términos de la correlación y se aplique a objetos de la misma naturaleza. Si, por ejemplo, la copa es el escudo de Dionysio, con la misma razón podrá decirse que el escudo es la copa de Ares.»

Mas sucede que el lector contemporáneo, por regla general, ha venido ateniéndose —intuitivamente— a la norma aristotélica más que a la epsteniana... Lógicamente, puesto que si los gustos del lector medio han mudado poco, menos mudaron aún los pareceres de preceptistas y retóricos. El lector moderno debe habituarse a cazar rápidamente, con ojos de arquero célere, las imágenes-corzas que rayan cinemáticamente el paisaje mental. Que hoy no se lean, que apenas existan, eso no es una razón para que dejen de influir, al menos hereditariamente.

En la mayoría de los casos, la exclusión de datos intermediarios, de escalas de graduación, desorienta al no habituado y le obliga a eje-

(2) *Los problemas de la metáfora.* Eudeba, Buenos Aires, 1967.

cutar mentalmente una reconstrucción aproximada para desentrañar el sentido y poder saltar luego de una vez todas las estaciones del trayecto.

La mayor parte de las metáforas son de aproximación o de «deformación por exceso» y poseen un relieve visual fotogénico. De ahí que también asuman, en ocasiones, una deformación antifotográfica, y en otras, un rasgo envolvente caricatural, muy en armonía con el humorismo elíptico y la risa fragmentada que atraviesa gran parte de la nueva poesía. El impulso de la metáfora nueva suprime las fronteras de los conceptos y amplía su facultad de sugerencia en una longitud imprevista. «La metáfora no expresa ya —como escribe Jean Epstein— las relaciones estables, sino, al contrario, un nexo inestable, momentáneo, un segundo de movimiento intelectual, un choque, una circunstancia, una conflagración. Lo real se burla de lo inverosímil y jamás se fija para inmovilizar un retrato.»

III

Si tomamos como punto de partida, en la descendencia aristotélica, los coloquios del Pinciano con don Enrique de Villena, en la *Philosophia antigua poetica* (1956) del primero (3), veremos que, al tratar de los tropos se limita a definir la metáfora como «traspaso de un vocablo para significar otra cosa diferente de aquella a que fue inventada», limitando de esta suerte su área imaginativa.

En el siglo XVIII, don Antonio de Capmany y Montpalau *(Filosofía de la eloquencia*, 1777) continúa sumisamente a Aristóteles —o de modo más particular, como había hecho el Pinciano, a los italianos Robortelli, Castelvetro y Fracastoro—, pero apenas agrega otra cosa que amonestaciones contra las metáforas «viciosas»; entiende por tales, entre otras, «las que se toman de objetos opuestos o términos incoherentes de comparación». «¿Cómo entender que el 'áspid de metal' es el 'arcabuz'?» Luego a pesar de haber afirmado, dos líneas antes, que «la metáfora sirve para hacer en algún modo visible lo invisible y como palpable lo espiritual», el hecho es que la potencia y el radio visual de Capmany y de su tiempo eran muy cortos.

¿Se amplía algo un siglo después con don José Mamerto Gómez Hermosilla y su *Arte de hablar en prosa y verso* (1826)? Sí, en la división y descripción minuciosa de los distintos tropos de dicción, pero también sobre todo en el establecimiento de reglas y limitaciones que

---

(3) ALFONSO LÓPEZ PINCIANO: *Philosophia antigua poetica.* Edición de Alfredo Carvallo Picazo, C. S. I. C. Madrid, 1953.

debieron constituir grilletes de presidiarios para sus obligados observantes en las aulas y en los torneos retóricos durante el siglo XIX. La más restrictiva: «no basta que los objetos de donde se toman sean conocidos, nobles y decorosos; es necesario, sobre todo, que la semejanza que haya entre aquel de quien se toman y aquel a quien se aplican sea grande y fácil de descubrir». Con lo cual anula la parte de acertijo que hay fatalmente en toda metáfora.

Así, ésta de Lope de Vega —muy plástica y gongorina, a su pesar— tomada de *La Circe:* «¿Quién primero que vos, por las orillas / de estos arroyos, los dejó afeitados / de blancas y doradas manzanillas, / con el hocico y dientes afilados?» Para Hermosilla, la acción de pacer el caballo en un prado le parece noble; «afeitarlo», innoble...

Avanzando algo más en el tiempo, hasta el último tercio del siglo XIX, y llegando a uno de los últimos preceptistas —o el último notorio, pues la especie parece, y no del todo favorablemente, haberse extinguido en el XX—, a don José Coll y Vehí *(Elementos de Literatura*, 1878), ya encontramos menos limitaciones del área posible de la metáfora. Sin embargo, insiste en que los tropos de dicción (concretamente la metáfora, pues de sus hermanitas menores, la sinécdoque y la metonimia, ya casi nadie se acuerda —y menos aún de la catacresis, la metalepsis y la silepsis— aun practicándolas, como Monsieur Jourdain) deben ser «necesarios», si bien no deja de aceptar —recordando una frase de Cicerón— que también pueden ser atuendos de lujo. Ahora bien, no abandona nunca el supuesto de que en la comparación, tanto por similitud como por disimilitud, la distancia entre los dos términos debe ser fácilmente franqueable por todos los lectores, aunque no tengan los pies de Aquiles ni el talón de Mercurio.

IV

Hubo de pasar bastante agua retórica —o de légamo antirretórico, si se quiere— bajo los puentes de la literatura para que ya en el período que nos importa estudiar, el de las vanguardias, se abrieran otros horizontes y la metáfora adquiriese la preponderancia que entonces asumió: por ejemplo, citemos a Pierre Reverdy.

Este poeta, en un ensayo teórico, «L'Image» (4), escribe: «La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino de la proximidad de dos realidades más o menos alejadas.» Y añade: «Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte y poseerá

(4) *Nord-Sud.* París, marzo, 1918.

más potencia emotiva y más realidad poética.» Frase la anterior que, pese a su sencillez de intenciones, han citado muchas veces como trascendental André Breton y los suyos. Mayor significado, con todo, podría asumir una declaración como ésta: «En el momento en que las palabras se desprenden de su significación literal es cuando asumen en el espíritu un valor poético. Y en este momento puede colocárselas libremente en la realidad poética.»

Por los mismos años todos empiezan a exaltar la imagen, no ya simple o comparativa, sino duple, triple, múltiple, de modo que las posibilidades de sugestión o metamorfosis de las cosas parecen ilimitadas. Escribe Gerardo Diego (5): «La imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado. El creador de imágenes (poeta, creador, niño-Dios) empieza a crear por el placer de crear. No describe, construye. No evoca, sugiere. Su obra apartada va aspirando a su propia independencia, a la finalidad de sí misma La imagen múltiple no explica nada y es la poesía en el más puro sentido de la palabra.»

V

Por escalas de depuración ascendente—escribía yo entonces, a mi vez—el poeta llega a obtener la purificación total de la imagen que, por decirlo así, se liberta de todo nexo terrestre y aspira a moverse en un plano hiperespacial. Ahora bien—agregaba yo—, esta exaltación desmesurada del valor de la imagen ha llevado a sus cultivadores a una gran limitación y a una agobiante monotonía que sólo termina en un callejón sin salida. Los ultraístas incurrieron en el error de considerar como único y exclusivo elemento del poema moderno la imagen y la metáfora, cuando éstas no deben pasar de ser un elemento auxiliar, aunque fundamental, unido a la descripción transformadora indirecta: todo ello sustentado por la nueva arquitectura del poema con desarrollo, no reducido sistemáticamente a una simple superposición de visiones fragmentadas. Si en un principio algunos creyeron lo contrario, obstinados en una unilateralidad creacionista, no faltaron tampoco voces vigilantes que advirtieron el peligro. Así, Jorge Luis Borges: «Creo que se equivocan los demasiado obstinados en pesquisas de imágenes. El creacionismo puro que tal cosa predica es una jaula: una cacería de la 'phrase à effet', de la ingeniosidad, que es el mayor peligro para escritores de raza española como nosotros.» También otro compañero del primer momento ultraísta, Eugenio Montes, explicaba: «... Habíamos llegado a retorcernos en un verdadero empa-

(5) *Cervantes*. Madrid, octubre, 1919.

cho de imágenes y metáforas. Incurríamos en la monotonía y en la sistematización. Lo que corresponde es combinarlos con la descripción y el humor...» Y Emile Malespine escribía: «En el movimiento moderno la imagen a ultranza ha sido una etapa. No podía ser más que esto. Repetida se transforma en un truco: hay que desconfiar del procedimiento, de la imagen-truco.»

Ahora bien, la metáfora ha existido siempre. La novedad estriba en que modernamente no se procede por «comparación», sino por «deformación», según señala Epstein. Se dejan de lado las medidas exactas; inclusive se llega a la caricatura. Y, sobre todo, sucede que a partir de cierto momento la metáfora se convierte en un absoluto, dañoso o limitativo como todo lo absorbente. Con razón, por tanto, pocos años después, sin menoscabo de lo conquistado, podría escribir Jules Supervielle: «Hemos vivido bajo un verdadero bombardeo de metáforas.»

VI

«En el estado actual de las lenguas europeas —escribía Remy de Gourmont (6)—, casi todas las palabras son metáforas. Muchas permanecen invisibles aun a los ojos penetrantes; otras se dejan descubrir, ofreciendo fácilmente su imagen a quien desea contemplarla. Actos, animales, plantas, llevan nombres cuya significación no les fue destinada primitivamente... Adviértese en ello una especie de necesidad psicológica, con frecuencia inexplicable, o que no quisiéramos explicar, para mantener su carácter necesario, es decir, de misterio.» Repárese en la ambigüedad final: la necesidad identificada con el enigma; no es otro el salto que ha dado la metáfora desde los tiempos aristotélicos a los modernos.

Es también la distinción que va de la ciencia a la poesía, con una diferencia capital, señalada por Ortega (7): «La poesía es metáfora; la ciencia usa de ella nada más; también podría decirse nada menos.» Por eso, dotándola de un vuelo más ancho que el usual, puede afirmar que «la metáfora es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia intelectual», y definirle como «un suplemento a nuestro brazo intelectivo; representa en lógica la caña de pescar o el fusil». La diferencia está en que la metáfora ejerce en la ciencia un oficio suplente, mientras que en poesía es constituyente. Pero en resumen, «la metáfora es una verdad, es un conocimiento de realidades. Esto implica que

(6) *Esthétique de la langue française: Pages choisies.* Mercure, 1922.
(7) «Las dos grandes metáforas», en *El Espectador*, IV (1925).

en una de sus dimensiones la poesía es investigación y descubre hechos tan positivos como los habituales en la exploración científica». Algún tiempo después el mismo Ortega, en un capítulo memorable sobre Góngora (8), insistía en semejantes puntos de vista: «La poesía es eufemismo —eludir el nombre cotidiano de las cosas, evitar que nuestra mente las tropiece por su vertiente habitual, gastada por el uso, y mediante un rodeo inesperado ponernos ante el dorso nunca visto del objeto de siempre—. La nueva denominación lo recrea mágicamente, lo repristina y virginiza.» Todo ello viene a exaltar el poder taumatúrgico de la imagen y la metáfora.

VII

Detengámonos ahora en las variaciones de sentido que engendran las metáforas menos comunes, las invisibles. Sucede, en efecto, que al rodar de los días, en la alquimia del lenguaje literario, las palabras han ido superponiendo sobre su capa primitiva y su acepción genuina distintos significados y nuevos matices. Hasta el punto de que —según Jean Paulhan (9)— las palabras no son signos, sólo son metáforas enfriadas. Y es que en muchas ocasiones la metáfora reinventada, descubierta de nuevo casualmente, viene a reanudar el sentido pristino de la palabra. Véase el ejemplo que nos cita Paulhan: «Un profesor se asombra de que Jules Renard escriba: 'ella agita sus cortos brazos de serpiente...' Mas la lengua latina, de una audacia gemela, llama 'lézard', 'lacertus' al brazo musculoso, porque el temblor de los músculos bajo la piel puede compararse con un reptil que se desliza».

En nuestro mismo lenguaje vulgar, las locuciones más usuales son metáforas («abordar» una cuestión, «abrigar» una esperanza, etc.), si bien hayan perdido toda eficacia sugestiva y pasen inadvertidas. «Aunque sucumbamos al habla usadera (he escrito en otro lugar) nos manejamos cotidianamente, sobre todo en el habla afectiva, con palabras que son designaciones, con frases transpuestas. Cuando no vigilamos mentalmente nuestra habla, cuando nos dejamos llevar por la corriente tradicional del idioma, por los refranes y las frases hechas, cuando nos creemos rebajados al más llano prosaísmo, sucede paradójicamente que poetizamos a mansalva» (10).

Mas curiosamente, ciertas expresiones exóticas, que traducidas a nuestros idiomas occidentales son consideradas como metáforas sor-

---

(8) «Góngora 1627-1927», en *Espíritu de la letra.* Madrid, 1927.
(9) *Jacob Cow le pirate ou si les mots sont des signes.* París, 1921.
(10) «Reconocimiento crítico de César Vallejo», en mis *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana.* Losada, Buenos Aires, 1963.

prendentes, no pasan de ser locuciones usuales en sus medios originarios. Citemos de nuevo, en apoyo, un sutil ejemplo de Paulhan: «Al saber que los kikuyus llaman a la vía láctea 'liana del cielo' y a la alegría 'claro de luna del corazón', uno se asombra y desea vivir en aquel país. Pero el kikuyu civilizado se emocionó al saber que su 'liana' era nuestra 'vía láctea', tomando esta última por una imagen». Arranca esto de que nosotros no percibimos las palabras aislada y abstractamente, sino corporeizadas, acompañadas del símbolo que representan o del objeto que encarnan, y de acuerdo con el previo sentido que de ellas habíamos formado. Mas ocurre también que la palabra nueva puede envolver una idea antigua, y ser origen de una sensación desconocida. («Yo no había tenido nunca el 'cafard', dijo antes de conocer esta palabra», *Jacob-Cow.)*

La metáfora varía con los climas, no las versiones extranjeras y los filtros de las traducciones, sin riesgo de invertir su sentido. Se esconde entre las mallas de las palabras. Cambia de rostro en las épocas literarias fundamentales. Durante mucho tiempo, el Occidente ha estado supeditado a la vieja imaginería oriental, sin saber acaso —escribe Paulhan— que la mayor parte de los poemas exóticos que nos parecían más ricamente dotados de imágenes se encontraban formados por una acumulación de lugares comunes y de proverbios: ya sean los «hain-teny» malgachos o los «che-king» chinos. En la preciosa serie de delicados poemas «hain-teny-Merinas» de Madagascar, que ha recopilado y traducido el mismo crítico (11) y que constituyen —en unión de los «kai-kais» recogidos por Couchoud P. L. *(Sages et poétes d'Asie)*—, el punto de partida, en la lírica vanguardista, dotada de una tendencia a asimilarse ciertos módulos de expresión, de frescura y de agudeza orientales, puede evidenciarse el anterior aserto. Paralela e inversamente, la abundancia de elementos, imágenes y metáforas que se desprenden del simple contraste de los motivos vitales y maquinísticos modernos pudiera llegar a constituir un repertorio de imaginería occidental autóctona —que no sería tan fácil de ver traducido recíprocamente en una serie de lugares comunes asiáticos.

VIII

La preeminencia otorgada a este elemento habría de influir visiblemente en buena parte de la poesía inmediatamente posterior. «La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas», escribió en 1925 José Ortega y Gasset. No alcanzaría tal cima, pero ello no hace sino

(11) *La Vie des Lettres*, vol. II. París, octubre 1920.

subrayar la grandeza y la imposibilidad del intento; tampoco anula otras afirmaciones estampadas en *La deshumanización del arte*. Por ejemplo: «La metáfora es probablemente la potencia más fuerte que el hombre posee. Su eficiencia llega a tocar los confines de la taumaturgia...». Y más adelante, equiparando la actitud del hombre primitivo que rehúye nombrar las cosas sobre las que ha recaído *tabú*, afirmaba: «La metáfora escamotea un objeto enmarcándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades».

Señala análogamente Werner, en su libro *Die Ursprünge der Metaphor* (citado por Hedurg Konrad en *Etude sur la métaphore*, París, 1958), el parentesco de la «verdadera» metáfora con el *tabú* y prueba que el *tabú* es en los pueblos primitivos la causa intrínseca de la creación de estas figuras.

En tanto que para Cicerón (nos recuerda Tudor Vianu) la metáfora era el producto de algunas operaciones lógicas, para Vico es el resultado de otra mentalidad diferente de la nuestra, una mentalidad prelógica. De aquí sus conexiones y distinciones respecto al mito, que ha estudiado Ernst Cassirer *(Sprache und Mythos)*, quien sostiene que una de las diferencias entre ambas reside en que el mito no conoce la abstracción.

El afán taumatúrgico equivaldría, en último extremo, al deseo de crear un «arte artístico», en el sentido no exactamente de que deba extraer su sustancia de sí mismo, pero sí en el de transfigurar, estilizar, «desrealizar» la realidad.

No se trata de anular ésta, ni de aniquilar los sentimientos humanos más allá del convencional reflejo antiestético, «sentimentalismo» (apelar a él para mover al lector parecíale a Paul Valéry tan obsceno como apelar a la pornografía), sino de decantarla mediante la proyección en lo que Ortega llamaba los ultra-objetos. Y éstos son los que determinan los «sentimientos específicamente estéticos».

IX

Al modo de Paulhan —tan próximo en sus comienzos a los dadaístas y superrealistas—, cuando Jorge Luis Borges, en 1933, descubrió las *Kenningar* (12), sintió que «el ultraísta muerto, cuyo fantasma sigue siempre habitándome, goza con estos juegos». Califica tales *Kenningar*, o menciones enigmáticas de la poesía de Islandia hacia el año 1000,

(12) *Historia de la eternidad*. Buenos Aires, 1936. *Antiguas literaturas germánicas*. Fondo de Cultura, México, 1951.

como «una de las más frías aberraciones que las historias literarias registran». Pero ello no le impide recogerlas con moroso deleite.

Anotemos que su descendencia no se extingue; al contrario, reflorece en cada estación de muda. Lo demuestra cualquier somera confrontación de ejemplos entre épocas muy alejadas. Sea, por ejemplo, media docena de muestras de la Edad prosaica:

Casa de los pájaros, casa de los vientos: *el aire.*
Cerdo del oleaje: *la ballena.*
Bosque de la quijada: *la barba.*
Gaviota del odio: *el cuervo.*
Hielo de la pelea: *la espada.*
Sol de las casas: *el fuego.*
Techo de la ballena: *el mar.*
Sangre de los peñascos: *el río.*

Y he aquí ahora una lista de metáforas —deliberadas, más sintéticas, puesto que en los *Kenningar* cada una de ellas tiene diversas variantes—, pertenecientes a un poeta que no en vano los superrealistas exaltaron como predecesor, Saint-Pol Roux (1861-1940) (13).

Comadrona de la luz: *el gallo.*
Cementerio con alas: *vuelo de cuervos.*
Salmodiar el alejandrino de bronce: *son de media noche.*
Coñac del padre Adán: *el aire puro.*
Amapola sonora: *canto del gallo.*
Hojas de ensalada viva: *las ranas.*

X

¿Cómo definir la metáfora moderna, rebasando todas las acepciones y modelos preceptistas, y delimitando su área ampliadísima de precedentes y sugerencias? Jorge Luis Borges escribió sobre este tema, en el momento de mayor efervescencia ultraísta, un ensayo que, por ser la expresión reveladora de un criterio en múltiples puntos coincidentes con el nuestro, vamos a resumir y parafrasear seguidamente (14): «No existe una esencial desemejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas,

---

(13) J. ad. van Bever y Paul Léautand: *Poètes d'aujourd'hui.* Mercure de France, París.

(14) «La metáfora», *Cosmópolis.* Madrid, noviembre, 1921. Ensayo resumido y corregido en *Alfar,* La Coruña, números 40 y 41. Mayo y junio de 1924.

a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas.» Y delatando lo que yo llamo la permutación de equivalentes o analogías, corrobora Borges: «Cuando un geómetra afirma que la luna es una cantidad extensa en las tres dimensiones, su expresión no es menos metafórica que la de Nietzsche cuando prefiere definirla como un gato que anda por los tejados.»

La metáfora, pues, pudiera definirse como la identificación voluntaria, lírica y momentánea de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de suscitar nuevos órdenes de relaciones y emociones en la mente del lector. A continuación, el autor citado intenta una sistematización de las metáforas, atendiendo al órgano humano de que proceden. «Nuestra memoria —dice— es principalmente visual y secundariamente auditiva. Ni lo muscular, ni lo olfatorio, ni lo gustable hallan cabida en el recuerdo. Del pasado sólo conservamos un montón de visiones barajadas y una pluralidad de voces.» Y esto se comprueba con el hecho de que al intentar, por ejemplo, retrotraernos a nuestra infancia, sólo rescatamos entre las sombras oscuras del pasado un haz de recuerdos visuales.

Por ello, la metáfora más fácil y accesible es aquella que se limita a explotar un paralelismo de visibilidades. Y de este orden son las metáforas de antología que pudiéramos espigar en todos los clásicos, especialmente en los latinos. Así, Virgilio escribe: «Las aves remaban con las plumas de sus alas.» Y Horacio: «El viento hizo cabalgaduras por las ondas del mar de Sicilia.» En los españoles, dentro de la cuantiosa y genial cantera de Góngora, es donde podemos extraer los más bellos ejemplos de la índole aludida. Basta adentrarse en la *Soledad* primera.

Media luna las armas de su frente
Y el sol todos los rayos de su pelo,
Luciente honor del cielo
En campos de zafiro pace estrellas.

Y en uno de los cantos madrigalescos de *Galatea* plasma análoga visión en estos versos crisográficos:

Su manto azul de tantos ojos dora
Cuantas el celestial zafiro estrellas.

Más interesantes y numerosas son aún las metáforas conseguidas mediante la traducción de percepciones acústicas en oculares y viceversa. Y su abolengo, como señala Borges, no es menos clásico. En Quevedo —otro gran precursor de los hallazgos formales—, y en una

de sus graciosas letrillas, encontramos estos versos demostrativos en que apostrofa así a un jilguero:

Dime cantor ramillete,
Lira de pluma volante,
Silbo alado y elegante,
Voz pintada, canto alado...

Esta traducción metafórica de las sensaciones auditivas en plásticas o visuales tiene un amplísimo desarrollo en la literatura moderna. Y ha dado origen, en el siglo pasado, a la frondosa teoría de la correspondencia de las artes (15), así llamada y sistematizada por M. A. Chais (16). Su precedente más inmediato es el famoso soneto de Baudelaire titulado «Correspondances» —clave de la estética simbolista— en *Les fleurs du mal.*

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une tenebreuse et profonde unité,
Vaste comme la muit et comme la clarté
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Mas este cuarteto sólo hace referencia a las sensaciones olfativas, oculares y a su mutua dependencia, sin disponer una extravasación metafórica. Más audazmente, Rimbaud, en su celebérrimo soneto de las vocales: «A noir, E blanc, I rouge, O vert, U bleu» (17), alcanzaba una sistematización lírica personal de la audición coloreada, base de metáforas nuevas, que los Max Nordau *(Entartuns)* y compañeros del anatematizado «fin de siècle», bajo la influencia de Lombroso, ha-

---

(15) En 1734, el Padre Castel —curioso precursor, en este aspecto, del «Des Esseintes» decadentista— inventó un clavicordio de los colores, destinado a hacer visible los sonidos y a interpretarlos en términos cromáticos. Numerosos son los intentos científicos en tal sentido y pudiera exhumarse copiosa bibliografía. Bástenos citar los trabajos del profesor austriaco Bruhl, a fines del siglo pasado. Y las investigaciones de Francis Galton —*Inquiries into Human Faculty and its Development*— revelando, ya al margen de lo lírico, cierta influencia en la manera de visualizar los sonidos.

(16) «L'instrumentation verbale devant la psychologie», *La Vie des Lettres,* volumen I, julio 1920.

(17) Por su parte, René Ghil modifica así la visión rimbaudiana:

A noir, E blanc, I bleu, O rouge, U jaune.

Y bastantes años después, un olvidado poeta de vanguardia, Nicolás Beauduin, escribe:

Les sons danset en couleurs vives:
do rouge
re vert
mi bleu Ho chromophonie
fa blanc infinie
sol jaune
la blanc aussi Notes en litanie
quant au si (tout violet).

bían de estimar como fenómenos patológicos y degenerescentes, ciegos para toda su significación psicológica y estética.

La teoría de la correspondencia de las artes—propia del período simbolista que sólo por su cualidad de precedente invocamos—no logró grandes renovaciones en la metáfora. Y ha abocado solamente a la «instrumentación verbal», perteneciente al sistema de la «poesía científica» de René Ghil, quien, continuando las investigaciones de Wagner y Helmoholtz, ha codificado todas sus derivaciones estéticas en su *Traité du Verbe* (1886) (18).

XI

Si la metáfora ha persistido a través de las épocas más distantes, diríase que su máximo imperio coincide con el de la poesía de vanguardia. Observando su exuberancia, escribe Epstein: «La metáfora ha sido siempre la mitad de la poesía, pero nunca, a no ser por Mallarmé, había sido empleada en cantidades industriales.» Mallarmé, en efecto, metaforiza su congoja barroca en versos de una oscuridad luminosa. Por eso alcanza en el friso de precursores de la nueva generación la máxima altitud de un heroico creador de metáforas.

A la par, por lo que concierne a nuestro idioma, comienza a exaltarse—aun antes de 1927—por los ultraístas la poesía de Góngora. No sin razón empezó a sonar este «raro ingenio sin segundo»—que dijo Cervantes en *La Galatea*—en boca de la nueva generación española. Siempre que se trata de aducir precedentes eximios, estableciendo filiaciones y para contrapesar las influencias extranjeras, los ultraístas invocaron unánimes al autor de las *Soledades* como precursor cierto y remoto de sus pesquisas metafóricas. Ante el asombro de algunos recelosos que creen simplemente tal precedencia un medio para escamotear parentescos más próximos, y el gesto escéptico de otros que anegados en un convencional clasicismo diputan arbitraria o humo-

---

(18) R. Ghil, partiendo del soneto de las vocales, amplía las transposiciones a los consonantes, los diptongos del verbo y hasta a los instrumentos de música. Así, según él, «las arpas son blancas, los violines azules, y en la plenitud de las ovaciones, los cobres son rojos; las flautas, amarillas, y el órgano, negro».

Todos los simbolistas fueron atenazados por esta preocupación de las audiciones coloreadas. Mallarmé creía que el nombre Emile tenía un color verde-lapislázuli. Bainville decía haber encontrado palabras carmesíes para pintar el color de la rosa. Mas negando estas originalidades y la prioridad de Ghil, el crítico norteamericano Isaac Goldberg nos recuerda que ya Goethe, en su obra sobre el color, *Zur Farben lehre*, dice que Leonardo Hoffman (1876) asignaba colores a los tonos de los diversos instrumentos. El violoncello, por ejemplo, era índigo azul; el violín, azul marino; el oboe, rosa; el clarinete, amarillo, etc., y posteriormente, investigaciones de neurópatas y esteticistas alemanes, han ahondado en estos problemas.

rísticamente esta homologación. Mas no: la conexión de don Luis de Góngora y Argote —el poeta de las sinfonías azul y oro, como escribía Gourmont—, el formidable constructor de metáforas en el saturado siglo XVII, con los poetas vanguardistas castellanos es evidente y curiosísima. Góngora, el combatido e incomprendido, al abandonar su primera manera herreriana para entrar verdaderamente —1609: «Panegírico al Duque de Lerma»— en posesión de sí mismo, dando libre expresión a lo más puro e inalienable de su espíritu clarisolar, tan estremecido, empero, por las sierpes barrocas (19).

¿Exageraban los nuevos apologistas de Góngora? Un poco, pero sin exageraciones —léase entusiasmos, movimientos a favor de..., que implica una reacción contra...— no habría cambios ni vitalizaciones, las letras y las artes se estancarían. En 1920, no en un lugar académico, sino en una arquetípica revista de vanguardia (20), un humanista hispanófilo, Zdislas Milner, publica un artículo superiormente atractivo —como su simple título sugiere—: «Góngora et Mallarmé. La connaissance de l'absolu par les mots»; le había antecedido otro de Francis de Miomandre, «Góngora, el Mallarmé» (21). Unese a ello nuestras conversaciones con Alfonso Reyes, quien entonces preparaba con Foulché-Delbosc la edición de Góngora según el manuscrito de Chacón. El insólito paralelismo podrá ser más o menos legítimo (años después Dámaso Alonso (22) se aplicaría a demostrarlo, sacando una conclusión negativa), pero su consecuencia inmediata fue muy importante: logró situar al poeta de las *Soledades* en nuestra atmósfera de preocupaciones poéticas, actualizarle, extrayéndole del purgatorio de tres siglos. Según ya entonces advertíamos, el dudoso paralelismo no suponía en modo alguno una influencia, ya que el autor de *L'après-midi d'un faune* no conoció al de *Polifemo* (ni siquiera en tan mínima parte como Verlaine, quien no obstante citarle, le desconocía, habiéndose detenido en los rudimentos de la gramática castellana) —como advertía, por otra parte, Zdislas Milner.

Su temperamento, sus recursos y sus procedimientos difieren. Tampoco se trata de un parecido fortuito, puramente superficial, de gustos o de temas. Por el contrario, nada más diferente, en cuanto a temperamentos y fondo inspirador, que Góngora y Mallarmé; ni sus procedimientos ni sus recursos son los mismos. «Lo que es idéntico en

---

(19) Véase sobre este punto una revisión actualizada posterior en el capítulo «Góngora entre dos centenarios» de mi libro: *La difícil universalidad española*. Gredos, Madrid, 1965.

(20) *L'Esprit Nouveau* núm. 3. París, 1920.

(21) *Hispania*. París, 1918; recogido luego en *Le pavillon du mandarin*. Emile-Paul, París, 1921.

(22) *Estudios y ensayos gongorinos*. Gredos, Madrid, 1955, y *El «Polifemo» de Góngora*. Gredos, Madrid, 1960.

ambos es la fuente ideal de la ejecución poética, el estado psicológico del artista, lo consciente y premeditado del esfuerzo, la religión lírica que profesan.» Agregaba Milner que en Góngora «la oscuridad es el resultado de un esfuerzo sabio, no un fin propuesto», y en Mallarmé «el resultado de una evolución interior del artista, una consecuencia del esfuerzo continuo hacia formas de expresión más perfectas». Miomande, por su parte, subraya como rasgo común una especial predilección por ciertos temas; por ejemplo: la cabellera femenina —como en el soneto: «Peinaba al sol Belisa sus cabellos»— y aun por la masculina, como en estos versos del *Polifemo* gongorino:

Negro el cabello, imitador undoso
de las oscuras aguas del Leteo,
al viento que lo peina proceloso
vuela sin orden, pende sin aseo.

que pudiera paralelizarse con este primer cuarteto de Mallarmé:

Les trous des drapeaux méditants
S'exaltent dans notre avenue:
Moi, j'ai ta chevelure nue
Pour enfouir mes yeux contents.

y aun con este despliegue:

La chevelure, vol d'un flamme a l'extrème
Occident des désirs pour la tout déployer...

que prescindiendo de su significación, guiado sólo por las asonancias, los ecos rítmicos y las proyecciones visuales, se me ocurre aproximar a estos versos de Góngora:

Velero bosque de árboles poblado
que visten hojas de inquieto lino.

Tienen además ambos poetas un amor común por las flores, las piedras preciosas y los cisnes. Góngora sintetiza todo su «atrezzo» poético en el soneto LXI, que empieza:

Cual del Ganges marfil o cual de Paro
blanco mármol, cual ébano luciente,
cual ámbar rubio o cual oro fulgente,
cual fina plata o cual cristal tan claro,
cual tan menudo aljófar, cual tan caro
oriental zafir, cual rubí ardiente...

mientras que Mallarmé trata de fijar sus sueños evanescentes:

Ses purs ongles très haut débiant leur onyx,
L'angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brulé por le Phoenix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

o dirige sus miradas:

...vers l'Azur,
Vers l'Azur attendri d'octobre pâle et pur

y combina, dando la pauta a Rubén Darío, las flores y los cisnes:

Le glaïeul fauve, avec les cygnes au col fin,
Et cet divin laurier des âmes éxilées

Mas Góngora le sobrepasa en la abundancia imaginista. Así, en las *Soledades,* donde nos habla de «purpurear la nieve», de las «montañas espumosas» y del «álamo que peina verdes canas», se contiene todo un nuevo vocabulario poético, que posee el más puro carácter que hoy llamaríamos creacionista; del mismo modo que en esta imagen de Mallarmé:

O miroir,
Eau froide par l'ennui dans tons cadre gélee...

Al margen de lejanas similitudes, lo que nos atraía en Góngora no era la totalidad de sus poemas largos —arquitectura heroica pero estorbada por el andamiaje mitológico—, sino el chispazo aislado de las imágenes, la musicalidad, la fulguración del verbo, el goce vital que trasunta, el deslumbramiento de las metáforas desprendidas del contexto, que poseen en sí mismas una belleza propia, con sentido expresivo suficiente. Si abríamos el *Polifemo,* nos retenía, desde la la dedicatoria al conde de Niebla, esmaltada por este verso inmarcesible:

peinar el viento, fatigar la selva

hasta las numerosas metáforas que se encuentran esparcidas a lo largo del poema:

Arde la juventud y los arados
peinan las tierras...

o ésta del tiempo estival:

Salamandra del sol vestido estrellas
latiendo el can del cielo estaba...

Bajo el estro demiúrgico de Góngora, el Universo se metamorfosea, y a semejanza de lo sucedido en líricos cubistas y ultraístas, los paisajes permutan sus elementos y brillan con un resplandor matinal cósmico. Así, dice Polifemo:

Pastor soy, mas tan rico de ganados
que los valles impido más vacíos
Los cerros desparezco levantados
y los caudales seco de los ríos.

....

Y en los cielos desde esta roca puedo
escribir mis desdichas con el dedo...

....

Miréme y lucir vi un sol en mi frente
cuando en el cielo un ojo se veía.

Pero en rigor, con todas estas exaltaciones no pretendemos aludir a una improbable influencia directa de Góngora sobre la generación de vanguardia, sino solamente —entiéndase bien— a su virtud ejemplificante, a su fuerza precursora y, por ende, a una sólida raigambre. Del mismo modo —ya lo escribía Albert Thibaudet—, la influencia de Mallarmé ha sido la de su ejemplo y su anhelo de llevar la poesía al último límite en la dirección de lo absoluto. Y ambos, suscitando movimientos de exploración en lo formal, han hecho variar espiritualmente el modo de plantear el problema lírico.

XII

Como quiera que desconfiamos de toda sistematización —máxime si pretende adornarse con un aparato de aire científico—, no incurriremos en ninguno de sus cepos bajo la forma de divisiones y subdivisiones. Las sensaciones visuales, acústicas, olfativas, las correspondencias, las sinestesias, tanto como los derivados procedimientos verbales o penetraciones entre substantivos, adjetivos, verbos, admiten a veces curiosas catalogaciones y aun confrontaciones, pero de hecho no fijan el rostro decisivo de ningún texto poco sólito, que en un imprevisto esguince escapa a toda malla. Y en el fondo, pese a la sutileza y paciencia con que tales análisis o desmenuzamientos sean ejecutados, siempre producen al lector la impresión de la que Unamuno llamaba «tecniquerías», de cuyo bostezo consiguiente es discreto mantenerse a distancia.

Con todo, he aquí algunas figuras agrupadas según una mínima escala de analogías; ejemplo de transmisión de la sensación visual al terreno auditivo, pudieran ser estos versos:

La luna nueva
es una vocecita en la tarde
....
Las banderas cantaron sus colores

(*Fervor de Buenos Aires*, BORGES.)

Partiendo de sensaciones visuales, su traslado a otros sentidos es más corriente:

Tu boiras goutte à goutte le clair de lune
....
Pourtant les soirs au cinéma
j'aurais si bien joué
toute la musique des cheveux

(*Saisons choisies*, VICENTE HUIDOBRO.)

De excepcional eficacia son también las imágenes obtenidas al transmutar las percepciones estáticas en dinámicas:

Le soleil s'est engagé sur monocycle
Le stade vibre comme une roue de caoutchouc

(*Edition du matin*, IVÁN GOLL.)

En el hall del hotel
las playas pelotaris
jugaban al tennis

(*Imagen*, GERARDO DIEGO.)

Las calles pasan con olor a desierto entre un friso de negros sentados sobre el cordón de la vereda.

(*Fiesta en Dakar.*)

....

Con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de otros y, cuando están arriba, ponen el lomo para que las palmeras les den un golpe de plumero en la azotea.

(«Río de Janeiro», *20 poemas para ser leídos en el tranvía*, O. GIRONDO.)

De pronto, el cerro se levanta perpendicular. Millares de árboles asoman cayendo de curiosidad sobre nosotros.

(*Xaimaca*, RICARDO GÜIRALDES.)

Los arcos iris
saltan hípicamente el desierto
....
Tras la lluvia
nos embiste la montaña
con un cuerno del arco iris

(*Hélices*, GUILLERMO DE TORRE.)

Más abundantes quizá son los casos de metagogia: esto es, la atribución a cosas inanimadas de actos, cualidades o propiedades de cosas animadas. Y permitidme que —desafiando toda modestia— empiece citando los ejemplos que más rápidamente vienen a mi memoria, de mi libro *Hélices:*

Los rascacielos móviles
respiran luminosamente por sus ojos eléctricos.
El horizonte arroja el programa del día.

(«Pentagrama».)

En los ríos sonámbulos
ya late el pulso del paisaje.

(«Inauguración».)

Hay algunas otras metáforas de análogas transposiciones:

J'ai bâti une maison au milieu de l'Océan
ses fenêtres sont les fleuves qui s'écoulent de mes yeux.

(*Calligrammes*, APOLLINAIRE.)

El mar es una estrella,
la estrella de mil puntas.

(PEDRO GARFIAS.)

El día cae de la boca de un pájaro.

(EUGENIO MONTES.)

La mañana se pasea en la playa empolvada de sol.

(OLIVERIO GIRONDO.)

Le soir s'attache à mes doigts.

(*Rose de vents*, PHILIPPE SOUPAULT.)

Les gares goutte à goutte s'epuisen.

(*Cinéma*, JEAN EPSTEIN.)

Les yeux sont des kilos que pesent la sensualité des femmes.

(*19 Poèmes élastiques*, BLAISE CENDRARS.)

Le signal tendait ses fruits écarlates que le horaire fit tomber.

(PAUL MORAND.)

Las metáforas de suprema audacia son aquellas que barajan caprichosamente los elementos geográficos, dándonos una nueva y sorprendente visión del planeta. De ahí la gran lluvia de estrellas, líneas meridianas, soles, trópicos y cordilleras que tejen insólitos contrastes en los nuevos poemas:

On pouvait jouer avec le soleil
qui se posait comme un oiseau
sur tous les monuments
Pigeon voyageur
Pigeon quotidien.

(*Westwego*, PH. SOUPAULT.)

Les forêts flambent comme du papier à cigarettes
les icebergs glissent sur l'Equateur
les comètes battent de la queue.

(*Paris brûle*, IVÁN GOLL.)

La lune joue aux dominos.

(*Poésies*, JEAN COCTEAU.)

Les cyprés tiennent la lune dans leurs doigts.

(PIERRE REVERDY.)

La luna nueva
con las jarcias rotas
ancló en Marsella esta mañana.

(*Ecuatorial*, VICENTE HUIDOBRO.)

Penúltimos radios luminosos se desprenden
de la gran rueda solar
que marcha aceleradamente al relevo
y se filtra a través de la fronda porosa
de los chopos ribereños.

(*Hélices*, GUILLERMO DE TORRE.)

Sería superfluo y fatigoso multiplicar (dejo intacta la conclusión de 1925) los ejemplos. Para todo lector, creemos, quedará plenamente evidenciada la gran revolución que en el campo de la metáfora consumaron los líricos modernos de las distintas tendencias vanguardistas europeas. Su audacia y su inspiración, su sentimiento peculiar de la familiaridad cósmica, los lleva a poner en el mismo nivel todos los elementos, rebasando las tímidas metas de las comparaciones conocidas. Se sienten dotados de poderes excepcionales, de facultades taumatúrgicas. Dejan de ser sujetos pasivos, de estar supeditados a la Naturaleza y a la realidad. Varían de actitud respecto a ellas. Y sin dejarse absorber por sus potencias, proclaman un nuevo credo de comunión cósmica y de interpretación objetiva.

GUILLERMO DE TORRE
Calle Suipacha, 1336
BUENOS AIRES (Argentina)

CANTICO EN CENTELLAS: LA ARGENTINA DE LEOPOLDO LUGONES *

POR

JAIME DELGADO

Al decidir el título de este trabajo pensé que me convenía la ambivalencia de la expresión «la Argentina *de* Leopoldo Lugones», pues sabido es que la preposición «de» en castellano denota, entre otros *significados, posesión o pertenencia; pero ésta puede aludir, en este* caso, a la Argentina del tiempo del poeta o a la visión propia del poeta sobre su patria. Tradicionalmente, en los estudios históricos y en los estudios literarios han solido darse por separado esos dos conceptos, y así, o bien se estudiaba el acontecer político, social o económico, o bien se recortaba al escritor y a sus obras separándolos de su específico contexto temporal. Incluso en los estudios histórico-literarios se caía en este error de perspectiva, lo cual nunca dejaba de producir la extraña y molesta impresión de estar tratando con presidentes, ministros o generales que vivían totalmente apartados de las ciencias y las artes, de la cultura de su tiempo, o con poetas, novelistas, filósofos y científicos absolutamente intemporales o intemporalizados.

Desde hace algún tiempo, por fortuna, los historiadores, en general, y los historiadores de la literatura, más particularmente, han caído en la cuenta del engaño que entraña aquella dicotomía. Así, hoy todos somos conscientes de la necesidad de reintegrar al escritor al mundo de su tiempo y, con ello, ver las mutuas influencias que ejercen el uno sobre el otro. Esto plantea, naturalmente, el problema de dilucidar hasta qué punto y en qué medida la literatura es testimonio de una época, aquella en que se produce, y también el de esclarecer cómo el escritor, aunque no sea, a veces, del todo consciente de ello, refleja de algún modo las vivencias generales del lugar y del tiempo en que se halla irrenunciablemente inscrito, aunque tal reflejo pueda producirse, en ocasiones, por pura reacción ante dichas vivencias.

He aquí, en síntesis, la finalidad fundamental de este trabajo. Consiste, pues, mi objetivo en examinar el concepto de Argentina que tuvo

* Conferencia pronunciada el 14 de febrero en el Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid, dentro del ciclo organizado por la Cátedra de Ramiro de Maeztu.

Leopoldo Lugones, en seguir la evolución histórica de ese concepto en su obra y determinar en qué sentido y valor esa idea lugonesiana influyó y fue influida en y por la de la Argentina de su tiempo. Con otras palabras: trataré de ver a la Argentina *en* Lugones y siempre en relación con la Argentina del tiempo de Lugones. Para ello y en busca de una mayor sistematización, dividiré el trabajo en cuatro apartados, cada uno de los cuales representa una etapa en el total desarrollo de la idea. Tales apartados se enuncian, respectivamente, con cada una de estas expresiones: El anarquista estético, La «patria liberal», De la «patria liberal» a la «patria de la infancia» y «En las pestañas de la hierba»: la «patria de la infancia».

El anarquista estético

Leopoldo Lugones nació, como es sabido, el 13 de junio de 1874 en la villa de María del Río Seco, aldea de la provincia de Córdoba. Su niñez transcurrió en un «ambiente de sencillez campesina y de pureza aldeana» (1) en la campiña cordobesa. Allí trabajó después con su padre en las tareas rurales, con lo que adquirió un gran conocimiento de la vida campestre (prólogo, p. 12). Por reveses de fortuna, la familia tuvo que trasladarse a Córdoba, donde el adolescente Leopoldo empezó los estudios secundarios, que abandonó de pronto tras continuas rebeldías contra la disciplina y la enseñanza. Por aquellos días se entregó a la lectura de autores revolucionarios y ácratas: Nietzsche, Bakunin, Zola, Tolstoi, y abandonó el catolicismo ingresando doctrinalmente en las filas de ese socialismo romántico tan en boga en aquella época.

Esta etapa de su vida fue para Leopoldo Lugones de gran pobreza y mucho estudio. Para poder mantenerse, empezó por entonces a colaborar en algunos periódicos locales y provinciales, donde firmaba con el seudónimo de *Gil Paz* y donde publicó sus primeros poemas, como «La gesta magna», y diversos artículos de contenido anarquista (prólogo, p. 13). En 1893, cuando tenía diecinueve años, publicó en Córdoba su poema «Los mundos», que podría considerarse su primer libro de versos, pues se editó en folleto. Pero no logrando con estas actividades una mínima posición económica y deseando, por otra parte, hacer

(1) Lugones, Leopoldo: *Obras poéticas completas*. Prólogo de Pedro Miguel Obligado. Madrid, Aguilar, 1959. De ahora en adelante, todas las referencias a las citas textuales de los versos de Lugones se harán intercalando en el texto, entre paréntesis, la indicación de la página o páginas de este volumen a que correspondan. Cuando se haga, como en este caso, una cita del texto del prólogo, se indicará así, diciendo «prólogo» y anotando a continuación la página correspondiente. Esta primera cita véase en prólogo, p. 11.

carrera literaria, el joven Lugones se trasladó a Buenos Aires cuando aún no había cumplido sus veintidós años.

La llegada del joven poeta a la capital argentina fue anunciada por Carlos Romagosa en carta a Mariano de Vedia, fechada en Córdoba el 16 de febrero de 1896. Lugones llegaba a Buenos Aires pobre y mal trajeado, pero lleno de «ideal y ambición». Como ha escrito alguien, «el agua pasaba a través de sus zapatos, y los astros a través de su alma» (prólogo, p. 14). Pero la carta de Romagosa le abrió en seguida al poeta las puertas de *La Tribuna*, en cuya redacción le empleó Mariano de Vedia y desde donde empezó a introducirse, de la mano de Joaquín V. González, en las estructuras gobernantes. Así, Joaquín de Vedia cuenta la entrada de Lugones en aquel periódico y su conocimiento, en la misma sala de redacción, con el presidente Roca: «Yo me concentraba en escribir una gacetilla teatral, sentado a la mesa larga de la redacción, cuando entró y vino a ocupar a mi lado la silla inmediata, un hombre joven, de anteojos, pálido, de pelo y bigote negros, sencillamente vestido, que desde hacía poco tiempo frecuentaba la casa, donde todos lo consideraban con respetuosa admiración y le escuchaban con profunda curiosidad.» Poco después —«apenas habíamos cambiado éste y yo unas palabras», añade Vedia— apareció el general Roca, entonces presidente de la república, que salía acompañado de Mariano de Vedia. Este le detuvo un momento y le presentó a Lugones, con quien el general habló unos instantes. «Los testigos de la escena —sigue contando Joaquín de Vedia— teníamos todos, más o menos, la impresión de estar presenciando un encuentro acaso histórico, y quizá por eso mismo la emoción del presagio nos impedía recoger muy distintamente las palabras que allí se cambiaban.» El general se interesó por el joven poeta provinciano, por su edad y sus conocimientos, y después, «repitiendo sus demostraciones de placer por haberlo encontrado tan inesperadamente», se puso «a las órdenes de su nuevo amigo» (2).

Con estos antecedentes, no sorprenderá el saber que Lugones entró pronto en los círculos intelectuales y literarios de Buenos Aires; por ejemplo, en el Ateneo. Allí conoció, entre otras figuras, a Rubén Darío, quien dice que el poeta cordobés llegó «sin carta de presentación a decir versos al Ateneo», y le describe así: «Un bizarro muchachón de veintidós años, de chambergo y anteojos, llega de su provincia, de su buena provincia de Córdoba, a la conquista de Buenos Aires, así el ínclito y divino Glatigny a conquistar París, a flechazos de flechas de oro. Dos ojos miopes, a través de esos anteojos, dicen muchas cosas al

(2) *Apud* Viñas, David: *Literatura argentina y realidad política.* [Buenos Aires], Jorge Alvarez, Editor [1964], pp. 289-290.

que sabe comprenderlos: el chambergo cubre una cabeza de sublevado.» Leídos los versos, el mismo Darío añade que unos sonrieron, otros aplaudieron «condicionalmente» y otros declararon al nuevo poeta «decadente de remate». Después, en un círculo más reducido, Lugones leyó más versos, que provocaron este comentario del doctor Holmberg: «No sé si será ésta la más alta, pero sí sé que, para mí, es la nota más vibrante de la poesía argentina.» Rubén Darío dice que él se atrevió a «afirmar lo propio», y que el poeta Leopoldo Díaz corrigió así a Holmberg: «¿No sería mejor decir la nota más original?» De este modo llegó poéticamente a Buenos Aires Leopoldo Lugones, a quien Darío llamó en *El tiempo*, el 12 de mayo de 1896, «poeta cordobés ayer, argentino hoy, americano mañana y pasado mañana lo que Dios ha de disponer» (3).

Estas actividades literarias no impidieron a Lugones el desarrollo de otras de tipo político. Incluso en su lectura del Ateneo se le vio rojo de entusiasmo e indignación cuando leyó su «Profesión de fe», que a Darío le pareció «de un *Almafuerte* a alta temperatura». Pero el 1 de mayo de 1896 el joven poeta pronunció un discurso en la fiesta socialista, donde «se reveló como un revolucionario. La revolución social —*Erre Ese*, como dicen entre ellos los afiliados— es para él un deseado advenimiento. Es un fanático, es decir, un convencido inconquistable, al menos por ahora que está su sangre ardiendo en su estación de entusiasmos y de sueños» (4).

Es muy interesante este temprano comentario de Rubén Darío al anarquismo juvenil de Leopoldo Lugones. También en esto resultó adivino el gran maestro nicaragüense, quien parece tomar un poco a broma las ideas revolucionarias de Lugones cuando escribe: «Yo soy su amigo: y, a mi vez, convencido e inabordable aristo, cuando llega a mi casa, tengo cuidado de guardar bajo tres llaves mis princesas y príncipes, mis duques y duquesas, mis caballeros y pajes; pongo mis lises en lo más oculto de mi cofre y me encasqueto, lo mejor que puedo, una caperuza encarnada.» De este modo hacían «las mejores migas», y Rubén había podido «penetrar en el fondo de su pensamiento» y lo encontró «vestido de belleza», así como «lo íntimo de su corazón» estaba lleno de «nobleza y bondad». Y concluye Darío: «¡Y luego el poeta que hay en él!» Tan poeta era ya Lugones, que él y James Freyre representaban, a juicio de Rubén, «los dos más fuertes talentos de la juventud que sigue los pabellones nuevos en el continente» (5).

---

(3) RUBÉN DARÍO: *Obras completas*. Madrid, Afrodisio Aguado, S. A., 1950-1955, tomo IV, pp. 837-838.

(4) *Ibidem*, IV, 838.

(5) *Ibidem*, IV, 838-840.

Lugones era, pues, un anarquista mucho más estético que político. Lugones se levantaba «en la exuberancia de sus ardores valientes y masculinos, obsedido por una locura de ideal». Por eso era un socialista y un anarquista con «el santo respeto del arte y narices que huelen el *mufle* a través de las más perfumadas alcorzas» (6). Era Lugones, en definitiva, un anarquista literario, que se propuso a sí mismo convertirse en héroe, un héroe como poeta, según dice Pedro Miguel Obligado (prólogo, p. 16). Este es el sentido del último verso de la introducción al libro *Las montañas del oro*, en el que Lugones confiesa: «Y decidí ponerme de parte de los astros» (p. 60).

Pasado el tiempo, cuando Rubén Darío, a sus cuarenta y cuatro años, escribía su *Autobiografía*, se referirá al grupo del Ateneo bonaerense, donde brotaron «muchos versos, muchas prosas» y «nacieron revistas de poca vida», y recordará el día en que apareció Lugones, «audaz, joven, fuerte y fiero, como un cachorro de hecatónquero que viniera de una montaña sagrada», y a la luz de la memoria le verá con José Ingenieros «redactando un periódico explosivo, en el cual mostraba un espíritu anárquico, intransigente y candente» y haciendo «prosas de detonación y relampagueo que iban más allá de León Bloy; y sonetos contra *mufles*, que traspasaban los límites del más acre Laurent Tailhade» (7).

Estas prosas detonantes se tornaron pronto en «páginas rítmicas de toda belleza, de todo atrevimiento y de toda juventud» (8), que el poeta cordobés publicó en *El Tiempo*, adonde lo llevó Vega Belgrano. Como se ve, los apellidos de los amigos de Lugones no indican, precisamente, anarquismo ni nada semejante. Es que el poeta, como veremos más adelante, estaba ya en franca evolución hacia la burguesía liberal que tan gratamente lo acogiera a su llegada a Buenos Aires. Se había casado en 1896; había publicado al año siguiente su primer libro importante, y en 1898 fue empleado en la Dirección de Correos y Telégrafos, de cuyo director general era secretario particular Rubén Darío. Con éste y con Patricio Piñeiro Sorondo formó Lugones un «interesante trío», y con estos dos amigos «hablaba mucho sobre ciencias ocultas». Años después, cuando en abril de 1911 el poeta fue a París, siguió cultivando su afición al ocultismo, y fue Darío quien le presentó al doctor Encausse, el célebre *Papus*, mediante carta de fines de dicho mes, en el que el maestro nicaragüense llama a Lugones «el intelectual más fuerte del continente latinoamericano» y revela que tenía «un alto

(6) *Ibídem*, loc. cit.
(7) *Ibídem*, I, 129-130.
(8) *Ibídem*, I, 130.

grado en la masonería argentina» (9). Está claro que para aquel año el anarquista estético había dejado atrás su «estación de entusiasmos y de sueños».

Mientras tanto, Leopoldo Lugones había pasado al primer plano de la poesía argentina con la publicación de su libro *Las montañas del oro.* Un poco antes, con base en la lectura poética del Ateneo, Rubén Darío, tras los entusiastas elogios que le dedicara, había dicho que los versos y las prosas lugonesianos tenían «el pecado original de los árboles jóvenes. Hay exceso de savia en esa producción. No ha llegado aún el tiempo de la poda. Cuando llegue, ¡qué otoño después de esta primavera!». Y tras advertir que al hablar de «poda» se refería a «la opulencia de follaje en lo que respecta a forma», pero sin querer «yugo para los búfalos», deseaba para Lugones «el tiempo en que se desencadene de toda reminiscencia o sugestión, así sean éstas absolutamente involuntarias. Y entonces será el día en que su figura aparecerá total, absoluta, aureolada de su íntima luz» (10).

Ese día llegó, al parecer, seis meses y medio después, ya que, contestando a Paul Groussac —artículo «Los colores del estandarte», en *La Nación,* del 27 de noviembre de 1896—, dice Darío que los poetas jóvenes de América estaban «preparando el camino» por el que había de llegar el Walt Whitman hispanoamericano, «lleno de mundo, saturado de universo». Y agrega: «Y no sería extraño que apareciese en esta vasta cosmópolis, crisol de almas y razas, en donde [...] aparece este joven salvaje de Lugones, precursor quizá del anunciado por el enigmático y terrible loco montevideano en su libro profético y espantable» (11), es decir, por Lautréamont en *Les chants de Maldoror.*

Es más que probable, naturalmente, que Rubén conociera ya, al emitir ese juicio, el original de *Las montañas del oro,* cuya publicación dio motivo al nicaragüense para saludar a Lugones con estas palabras: «Rudo tejido sobre cuerpo de príncipe, corazón heráldico exprimido en trompetas de odio popular, fuerza inicial de las masas ingenuas y peligrosas, son y bronce de los pechos nuevos, chambergo sobre clámide, relámpago de Job alumbrando sonrisa infantil, Juvenal corregido por Verlaine, León Bloy, tigre del buen Dios y gato del buen diablo, amor de las tormentas, terror de los normales, espejuelos que son telescopios para los mediocres y microscopios para los nulos, inusitado, absurdo, cruel, dulce, estupendo, prodigioso Leopoldo Lugones: llegas en el mo-

---

(9) *Ibidem,* I, 132-134. El texto de la carta de Darío al doctor Encausse, en Emilio Carilla: *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina).* Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Edit. Gredos, S. A. [1967], nota de la página 131.

(10) Rubén Darío: *Obras completas,* IV, 840-841.

(11) *Ibidem,* IV, 882.

mento en que en el suelo de nuestra América, en un plato inaudito, los cuatro puntos cardinales sobre este continente te ofrecen una interrogación.» «Hugo va en ti», Hugo «está en ti» —añade—, pero «de pronto, tu lengua inunda las trompetas de Hugo y tu soplo anima los clarines inmortales». Así, en el alejandrino, que Darío confiesa haber «domado», el pensamiento de Lugones «cabalga, sublime jinete, espoleando las cesuras, sofrenando las sílabas, haciendo corcovear los consonantes». Con ello el poeta cordobés era «la violencia del ritmo y el encanto de la domada melodía», y veía en él «el milagroso cetro del poeta nuevo», que ve «el alma de las cosas, las entrañas de las nubes, el espíritu de las fuentes, las animaciones de los carrizos sonoros y lo que el Bosque es» (12).

«Mucho espíritu en poca materia, esto es todo cuanto hay que hacer» (p. 1253), aconsejará en 1936 Lugones «Al joven poeta» recordando, sin duda, estas palabras de su amigo y maestro. Pero sin entrar ahora en el tema de la influencia ejercida sobre Lugones por Darío, subrayemos en las palabras de éste cuanto había de vaticinio acerca de la futura evolución poética y personal del cordobés al decirle que «deletrea» la floresta y «de decorado dices al mar». Por ello, el vate nicaragüense y americano se pregunta: «¿A qué la voz de antecesores siquier menores?, ¿o los grandes: Hugo, Verlaine, o un apego fraternal?, ¿o reminiscencias vagas, como urnas confluentes entre los cañaverales de tu "Montaña de oro"?» Y la pregunta, en fin, a Lugones: «¿A qué todo eso, cuando la inmensidad de tu torrente hace repercutir la pompa creadora de su origen más allá de las conocidas constelaciones?» Porque «la sangre te dice sus rimas secretas» y «el ensueño es contigo» (13).

El augurio rubeniano se cumplió, como se comprobará en seguida. La inmensidad del torrente lugonesiano movió, en efecto, «la pompa creadora de su origen» y la sangre le dijo sus secretas rimas. Por eso, Darío pudo escribir, en 1911, que «hoy la obra de un Lugones adquiere proporciones continentales» (14) y añadir: «Listo para todos los combates, apolíneo, hercúleo, perseico, davídico, ello transmutado en san-

---

(12) *Ibidem*, IV, 899-901.

(13) *Ibidem*, IV, 902. Años después, en su *Autobiografía*, Rubén Darío insistirá en la misma idea: que *Las montañas del oro* es el mejor libro de toda la obra de Lugones, «porque es donde se expone mayormente su genial potencia creadora, su gran penetración de lo misterioso del mundo; y porque hasta sus imperfecciones son como esos informes trozos de roca, en donde se ve, a los brillos del sol, el rico metal que la veta de la mina oculta en su entraña». Por eso, Darío agrega que «agitó palmas y verdes ramos en ese advenimiento» y depositó su fe y su confianza en el recién llegado Lugones, «hoy —añade— crecido y en la plena y luminosa marcha de su triunfante genio» (*Obras completas*, I, 130).

(14) *Obras completas*, I, 504.

gre neomundial, su iniciación en la orden del arte queda como un acontecimiento en la historia del pensamiento hispanoamericano.» Por «la inagotable mina verbal, la facultad enciclopédica, el dominio absoluto del instrumento y la preponderancia del don principal y distintivo: la fuerza», no creía Rubén que en América hubiera entonces «personalidad superior» a la de Lugones, en cuya obra «propaganda patriótica, ciencia civil, historia, cuento, enseñanza, discurso ocasional, todo es pletórico, todo está lleno de vital y viril fuerza» (15). Pero aunque le llama *spectacle magnifique* y dice que tiene «enorme suma de condiciones geniales, apoyadas por la más potente y sana voluntad»; aunque ve ahora cumplidas sus previsiones de 1896, y afirma —citando a «uno de sus críticos»— que la obra de Lugones es «vasta y bella como una creación natural» o como «una vasta serie panorámica de montañas», entre las cuales las que han «atraído mayormente» son *Las montañas del oro,* que «atraerán siempre a todos los buscadores de milagro y cateadores de poesía», a Darío no le satisfizo mucho, al parecer, el derrotero seguido por el poeta de Córdoba, pues continuó considerando aquellas montañas su mejor obra y escribió que en «las otras alturas» hay «amontonamientos de rocas, entre las cuales históricas ruinas; hay colinas fértiles, con pequeñas ciudades, jardines y quioscos de arte; hay aglomeraciones de fábricas con chimeneas, y casas de veinte pisos, como las de los yanquis; hay intrincadas y sabias arquitecturas, y abajo, la extensa pampa con sus bíblicos ganados» (16).

De las montañas que han «atraído mayormente» y «atraerán siempre» a los buscadores de milagro y catadores de poesía, hasta las «otras alturas», parece existir un pequeño camino de decepción, no sé si motivado por el adelgazamiento de la voz lugonesiana o por su nacionalización o acriollamiento. En cambio, el paralelo abandono de la posición anarquista parece complacer más a Rubén, quien termina así su opinión sobre Lugones: «Vigoroso por temperamento, nutrido de los mejores saberes y remiso en toda apretura escolar, desde muy templano supo aprovechar el don, rarísimo si se mira bien, de la autocomprensión y valorizamiento propio. Tal, por mayor suma de aristocracias, se denunciara anarquista de los más encendidos. La violencia del color —¡aplaudido sea el profeta!— fue, con el tiempo, comida por el sol, no sin que hoy subsista el nato combativo cazacoronas y amigo de la República francesa, a pesar de las Españas ancestrales» (17).

¿Cómo se produjo el desteñimiento del irritado escarlata?

(15) *Ibídem,* II, 992-993.
(16) *Ibídem,* II, 990-991.
(17) *Ibídem,* II, 991.

Patria, digo, y los versos de la oda
como aclamantes brazos paralelos,
te levantan Ilustre, Unica y Toda
en unanimidad de almas y cielos.

Estamos en 1910. Lugones publica, para celebrar el centenario del 25 de Mayo, sus *Odas seculares*, que comienzan con el canto «A la Patria». Y lo primero que conviene advertir es que nada más empezar su poema, el autor afirma que la Argentina cumple cien años. He aquí, pues, que el poeta se alista en las filas de la interpretación liberal de la Historia, cuya primera conclusión es, precisamente, ésta: que la historia argentina se inicia en 1810, tras un largo período de oscuridad y esclavitud, que no vale la pena de recordar y con el cual se rompe toda posible ligadura. Por eso es también el momento en que «la nube del cielo», «la severa nieve del monte» y «la marina espuma» dan bandera a la patria, «fresca fuerza de leales robles», «hogar que tiene / del lado de venir puesta la llave» (pp. 423-424).

Pero hay algo más. Este país del futuro, que «brinda a los oprimidos» su «regazo» con el «largo y seguro» ademán que «designa la estética del brazo» en su escudo, es también el país de la libertad, la paz y el progreso. Hemos llegado a la gran trilogía principista del triunfo liberal. La Emancipación había dado la libertad a los pueblos, los había libertado y dejado en la prístina pureza de la antigüedad anterior a los españoles:

Y con sencillez de juventud serena
con la perennidad que te atestigua
el linaje solar, eres morena
como la grave Libertad antigua.

Salta en ese color temple de raza.
Previa ante el sol natal, como una proa,
la Libertad tu eterno rumbo traza
y al verso exige su sonora loa.

(P. 425.)

Pero la Independencia, esa «honra de antes», debía prolongarse en justicia con el orden, que sumado a la libertad daría el progreso:

A hombro de monte carga el riel; su acero
audaz evoque con alegre asombro
la epopeya en que el sable granadero,
barra de luz viril, cruzaba en tu hombro.

Abre al peñascal su opulenta entraña
donde mismo sangró el héroe recio,
para acendrar en oro de montaña
aquella sangre que no tiene precio.

En fraternal progreso ese oro entrega
más allá de tus lindes soberanos,
cual corona la parra solariega
el muro medianil de los hermanos.

(P. 424.)

Y con la «entraña del peñascal», la riqueza de las mieses y los ganados que henchiría los navíos pacíficos, escoltados por la escuadra, que enfrena al mar cruzándole «en la boca de plata» del río patrio. Así el país podría descansar tranquilo:

Dando su prez al laborioso empeño,
te aduerme con eclógicos olores
la profunda pradera, en fértil sueño
de humedad de luciérnagas y flores.

(P. 425.)

Este ideal del progreso aparece ya en *Las montañas del oro*, apoyado en la Razón y también en la Fe, como muestra de ese deísmo un tanto vago, tan grato a cierto liberalismo de la época. He aquí el programa:

—Sustituir la noche por la aurora y el falso
culto por la evidencia de la luz; y el cadalso
por el libro; ser astro, ser cumbre, ser progreso;
sentir sobre la frente la dicha, como un beso
floral; prender al flanco de la tiniebla el rayo
cual flamígera espuela; contradecir el fallo
de los siglos; dar cimas a la conciencia augusta;
romper los viejos moldes de la creencia injusta;
confiscar a la sombra su vasto calabozo;
anegar las tinieblas en un vasto alborozo;
deshacer para siempre las coronas de espinas;
sembrar modernas rosas sobre el altar en ruinas;
desencajar las claves del formidable techo
que encubre la sombría negación del derecho;
bautizar con vitales perfumes toda frente;
exprimir frescas uvas sobre el deseo ardiente;
... ...
... ...; *alzar la mano*
hasta la consagrada mejilla del tirano,
y con el mismo esfuerzo que inicie la venganza,

ante el culto de muerte proclamar la Esperanza:
¡He aquí el nuevo dogma! Dios, lacerante yugo,
es el primer tirano y es el primer verdugo.
La libertad lo niega, la ciencia lo suprime:
la libertad que alumbra, la ciencia que redime.
¡A destronarle, picas! ¡Guerra a Dios! ¡Muerte al mito!
—Mas ¿con qué vais, entonces, a llenar lo infinito?

Es el viejo ideal del triunfante liberalismo decimonono, con su deísmo y todo, con su afirmación de fe: «la fe —agrega el poeta— es la suprema reveladora», y el mundo es «un milagro eterno de fe» (pp. 56-57). Por eso no puede parecer tampoco sorprendente que ese ideal del progreso tenga un ejemplo palpable y digno de imitación en Estados Unidos de Norteamérica, cuya copia convertirá a la Argentina y a toda Hispanoamérica en el pueblo del porvenir: «Pueblo, sé poderoso, sé grande, sé fecundo; / ábrete nuevos cauces en este Nuevo Mundo» (p. 57). Para serlo, el modelo es Estados Unidos. Oigamos:

El Tío Sam es fuerte. Arraigada en su ombligo
tiene la cepa de Hércules. En su vasta cabeza
hay no sé qué proyectos de una informe grandeza:
Aprende el recio canto que esfuerzan sus martillos;
muerde con sus tenazas la cuña de tus grillos;
pon en las férreas ancas de sus locomotoras
una gigante carga de nubes y de auroras;
desflora con su hierro las cumbres familiares;
y alzándote desde esos gigantescos altares,
proclama a Dios, enfrente de las excelsas lumbres
del Sol.

Además, algo se presiente ya, algo como un horizonte regenerador:

algo como una sorda germinación que abraza
con sus potentes vástagos la carne de la raza,
algo que sobre el monte de sus espaldas pesa
cual la triunfante garra de un cóndor que hace presa,
pretende liberarte de tu peñón sombrío;
salvadora borrasca que sacude al navío,
oscuras expansiones del oculto renuevo,
alas que se presienten en la eclosión del huevo...

(P. 58.)

El pueblo hispanoamericano, el pueblo argentino en particular, es «el arca errante del abismo» y su frente, «el lecho de sombra del ideal naciente». No ha llegado la hora todavía: «Los siglos te desean, pero tu alma está oscura / todavía; [...] El árbol duerme aún en la semilla.»

Pero también se escuchan las «grandes voces» —«el trueno, el mar, el viento»—, que predicen el «advenimiento». En definitiva, el pueblo del Nuevo Mundo es «la gran reserva del porvenir» (pp. 58 y 59).

Ha estallado ya el «cántico en centellas» para honrar a las más hermosas cosas y a las mejores personas de la patria, «sean hombres, montes o aguas», y formar la estatua digna de la Argentina en su «metal epónimo». Tal estatua se compone con «las cosas útiles y magníficas»: el Plata, los Andes, los ganados y las mieses; con «las ciudades»: Buenos Aires, Montevideo, Tucumán; con «los hombres»: los gauchos, los granaderos a caballo, los próceres.

El Plata, «Padre y Señor», «capitán colosal», que tiene «el mando de las aguas feraces», hace posible que los argentinos sean los «habitantes del *País del Plata*». Su grandioso curso no separa ni limita tierras; por el contrario, «abre fronteras y dilata pueblos»:

Interioriza lánguidos murmullos
de selva cálida el raudal sereno.
Y entre los dientecillos de la arena
recuerda los peñascos sempiternos,
donde infantil brotara un bello día,
del pálido castillo de los hielos.

(P. 426.)

Los ríos tributarios contribuyen a esa amplitud, a esa universalidad. El «tranquilo» Uruguay le «narra bosques» y le lleva, «en numerosa música», un tributo real, de rey con un reino «de cristal y de pájaros»; el «feliz» Paraná le entrega «soles inmensos» y le ofrece «el brindis imperial de sus cascadas / en copas de basaltos gigantescos». Y más allá,

palabras de florestas y de montes
prolongan tus corrientes. En sus ecos,
sentimos las dulzuras paraguayas,
el arrogante verbo brasileño,
y la voz oriental, que nos recuerda,
como es de hermano, tu paterno acento.

Creado por un abrazo de corrientes, el Plata, «corazón de la Patria», es «nudo de concordias y de afecto», que envía al ancho mundo en barcas de riqueza y de paz:

Con latitud de mar y con dulzura
de fuente, está cantando al extranjero
una alegre amistad de alma argentina
como salutación de hogar abierto.

(Pp. 426-428.)

Pero resulta que el gran río es «moreno como un Inca», la «excelencia de la raza» le impone «el cetro», y penetra en el océano «como mueren los héroes antiguos / en la inmortalidad de un canto excelso». Esto quiere decir que Lugones no olvida, pese a ser blanco y pertenecer a una nación mayoritariamente blanca, a la antigua raza indígena, cuyas máximas realizaciones históricas fueron alcanzadas en los Andes. Y el poeta se siente solidario con aquellos hombres y canta a la cordillera:

Moles perpetuas en que a sangre y fuego
nuestra gente labró su mejor página:
sois la pared fundamental que encumbra,
como alta viga, la honra de la raza.

No es que el concepto de raza comprenda tan sólo, en la mente de Lugones y en la de sus coetáneos, al pueblo prehispánico. Es que la interpretación histórica oficial de aquellos años ordenaba subrayar el enlace de la República con el Incario mediante esa especie de salto mortal, que consistía en prescindir del pasado español. Por eso, al cantar a las cumbres andinas, Lugones habla de las almas, «graves y un poco torvas» como aquéllas, que las dominaron «a posesivo paso de batalla», aludiendo, sin duda, a los duros granaderos de la Emancipación, a quienes recordará poco después cuando cabalgan como «viento de Dios», como «tropel de Patria», sobre «la montaña congénere donde el cóndor empluma» (p. 478).

Este enlace con el pasado inmediato y con el pasado remoto cobra caracteres de consustanciación al tratar de la tierra. Hay que tener en cuenta, por de pronto, que Lugones pensaba, como Baudelaire, que «todo paisaje es un estado de alma», y por eso «no trata nunca de interpretar intelectualmente el sentido de la Naturaleza» (Prólogo, páginas 20 y 21). Así, en el canto al río de la Plata, el poeta recuerda que en el seno de las aguas, éstas y la sangre de los hombres están mezcladas encarnando «la sustancia vital de un mismo cuerpo» (p. 428). Poco después, al cantar a los Andes, el líquido producto de la «manta de pámpanos», de las parras mendocinas, procede directamente del fuego líquido de los volcanes andinos (p. 429). Cuando mira a la mar, cruza la «pálida tarde» una «brisa / llena de alas emigrantes» (p. 83). ¿Y qué más que el propio testimonio personal del poeta? «Yo, que soy montañés, sé lo que vale / la amistad de la piedra para el alma», escribe Lugones, y añade que «la virtud en los montes se humaniza»:

y la pálida fuerza de los mármoles
por los cascos de hielo anticipada,
abre en la libertad de su belleza
ojos mejores para ver la Patria.

(P. 430.)

Él es feliz porque «ha bebido patria / en la miel de su selva y de su roca». El, como si Leopoldo Lugones, al cantar a la tierra, llevase, como él dice de Dante, «una carga de montes y noches en los hombros» (p. 56) y cantara por sus heridas, «ensangrentadas bocas / de trompeta, que mueven el alma de las rocas / y de los mares» (p. 55).

Otras veces, en cambio, el poeta describe la realidad con la objetiva enumeración explicativa de los elementos de un teorema. He aquí, por ejemplo, la visión de un cóndor de vuelta a su guarida, sobre un paisaje de atardecer:

Por el cenit que ahonda la ilusión vespertina,
flota un cóndor inmóvil, de vuelta a la morada,
y en su silueta negra y aguda se imagina
el vibrante equilibrio de una aguja imantada.
Abajo, discerniendo los claros de la breña,
mira los parapetos natales de su peña;
el lago, el sol, la rampa donde se azora el corzo,
y con breve aletazo que en instantáneo escorzo
de sol lo dora, a su ámbito montañés se aproxima.
Rozando, vuelta a vuelta, la hondonada y la cima,
en ebriedad de espacio su descenso posterga.
El viento zumba en su ala como en un alta verga;
su vuelo cruza en largos soslagos de navaja;
y cuando a breve trecho de su páramo baja,
con la emoción sanguínea de un ímpetu bizarro
vibra la cresta en su áspera cabeza de guijarro;
y una feroz codicia, que es paternal desvelo,
en la vívida gota de su ojo centellea.

(Pp. 179-180.)

Pero la «patria liberal» está formada también por las ciudades y, sobre todo, por los hombres. Entre las ciudades, la primera Buenos Aires, de la que ya en *Lunario sentimental* había dado Lugones una primera visión nocturna, aunque sin decir su nombre, en el poema «Luna ciudadana» (pp. 286-289). Ahora, la «primogénita ilustre del Plata», aparece ya en todo su esplendor como «arca fuerte» de la esperanza argentina y con su tranquila frente llena de la idea de «ser grata a los hombres de paz». «Lícito patio de todos», Buenos Aires, con «clara ilusión de concordia», empezaba a cumplir el destino que le asignaba la Patria: ser plaza abierta, consuelo de todos los tristes, artífice de la igualdad de justicia en que deben confundirse la plebe y el amo, «mies pareja de buen sembrador» (pp. 469-471). No hay, como se ve, ditirambo ni excesiva altura en estos versos decasílabos dedicados a Buenos Aires, ya entonces gran urbe. Lo mismo acontece en el caso de Montevideo, ante la cual el poeta repite y subraya la

idea de la hermandad que la une y debe unirla siempre con la capital argentina (pp. 472-473). El canto se hace, en cambio, más íntimo y de más lírica finura al dirigirse a Tucumán, «pálida de los ojos alabados», flotante en «aroma de azahar nativo» y con su «balcón de nubes», modelado por el «bello monte familiar». Tucumán es también —la alusión no podía faltar— el escenario del célebre Congreso que constituyó definitivamente en república al nuevo Estado:

Para memoria de que allá juraron
próceres y patricios nuestra suerte,
alzada está bajo tu guarda fuerte
la Casa del País como un altar.
Porque si Buenos Aires fue en su gloria
pórtico audaz que a la opinión congrega,
tú formaste la alcoba solariega,
corazón honorable del hogar.

(P. 474.)

Y Tucumán es, además, la «industriosa doncella» que labra «la civilización de la dulzura». Aquí la vena provinciana y rural de Lugones, que nunca le abandonó en medio de su expresión verbal modernista, brota para cantar «la prez de los azúcares genuinos», la carreta que en los caminos canta a la ciudad, el nogal, los cedros y los mirtos que perfuman el reposo ciudadano, el olor a Líbano de su ropa y la «eterna floración del naranjal» (pp. 474-475). Por eso, porque el poeta mira siempre amorosa y nostálgicamente a la campiña; porque ahora mismo, en estas *Odas seculares,* apunta ya, como veremos, a la patria de la infancia, no deja de parecer extraño su olvido de Córdoba, la capital de su provincia, la cabeza de su villa de María del Río Seco, de su aldea natal. ¿Por qué no canta Lugones a la blanca Córdoba? ¿Será para demostrar, también por esta vía, el rompimiento absoluto con aquel pasado anarquista y románticamente revolucionario que no conviene recordar siquiera ahora que el poeta ya está instalado en una vida burguesa y de complacencias oligárquicas?

Quede, temblorosa en el aire, la interrogación. Los «próceres», precisamente, llaman la atención de este Leopoldo Lugones capitalino y liberal, dispuesto a escuchar y celebrar la «dignidad severa», que es la «lección más alta» de la «ilustre carrera» de los patricios. ¿Qué mandan y qué proclaman, cien años después de su empresa, aquellos grandes hombres?:

Mandan que en una vida de sencilla nobleza,
tengamos bien unidos corazón y cabeza;
... ...

Proclaman que adoptemos la honradez valerosa
que asegura la fama de la joven esposa;
porque la Patria es bella y es joven todavía,
y es propio de la llama consumir la bujía.
Que el egoísmo es perro traicionero y guarda
mal la heredad hermosa cuando la ración tarda.
Que no hay casa estimable cuando no tiene adentro
la llama hospitalaria por amistoso centro.
Y que no hay garantía tan fiel para la puerta
como la del vecino que la halla siempre abierta.

Que el sol de la bandera no cobije intereses
bastardos, proveyendo la igualdad de las mieses
y la paz de los hombre con justiciero rayo.
... ...
... ...
Quieren que realicemos con dicha más segura,
sin espadas, ni leyes, la libertad futura;
... ...
Que para nuestro espíritu, de todo justo hermano,
una amistad inmensa sea el Género Humano.
Que hagamos de sus tumbas las macetas de flores
con que los buenos muertos prorrogan sus amores,
como si nos dijeran con su palabra honrada
que la eternidad fórmase de vida renovada;
y que así como ellos precisamos vivir,
no de pasado ilustre, sino de porvenir.

Que sea, al completarse cada fasto sonoro,
nuestra espalda la puerta cerrada del decoro;
y el amistoso pecho la delantera proa,
para mejores hechos dignos de nueva loa;
pues ellos nos dejaron, en sus actos más bellos,
el duro y noble encargo de ser mejores que ellos.

(Pp. 478-480.)

El viejo trémolo anarquizante y socialistoide, la antigua pasión vibrante de rebeldías habíase limado y perdió sus más punzantes aristas. Quedaba, sí, el fervor idealista, que Lugones no perdió nunca. Pedro Manuel Obligado, que le conoció bien, ha escrito palabras interesantes a este respecto. «Su entusiasmo era como una llamarada dócil a todos los vientos, y combatía por esto y por aquello, siempre en favor de un ideal. Después de discutir y de exaltarse magníficamente en cualquier parte, salía a la calle, todavía nervioso, vibrante de frases, como tembloroso de ritmos, y se alejaba marchando con su paso marcial y su bastón inseparable. Un bastón que manejaba con un cierto aire de general. Y, en verdad, era algo paradójico y extraño:

un general que no quiere tener un ejército» (Prólogo, p. 37). Sí. Apasionado y entusiasta, queriendo estar siempre espiritualmente solo, poseído de un gran deseo de sinceridad y en constante disposición de rectificar, Leopoldo Lugones había cambiado mucho desde su llegada a Buenos Aires, en 1896.

No es que antes no cantara las gestas patrias. En la antología publicada por José León Pagano, con el título de *Parnaso argentino*, en la editorial Maucci, en 1903, ya figura un largo poema juvenil de Lugones, titulado «Gesta Magna» (pp. 1163-1171), en el que dialogan el Tupungato y el Chimborazo, asombrados de las cabalgadas granaderas, y cuando aquél piensa que es Dios quien pasa, la hermana Cima responde: «No, es la Libertad.» Y ese mismo tono de exaltado liberalismo se advierte en los poemas «Los héroes», dedicado a los *libertadores,* y «El», dedicado a San Martín, ambos pertenecientes al citado que publicó Pagano. Al afirmar que Lugones había cambiado mucho, quiero decir que desde su llegada a Buenos Aires y desde la publicación de *Las montañas del oro,* año 1897, donde hace aquellas grandes llamadas a las multitudes desde las grandes cumbres (18); desde aquel anarquismo estético, empieza a advertirse una evolución, que tiene una primera etapa en 1905 con *Los crepúsculos del jardín,* donde aquella grandiosidad anterior se atenúa y se hace crespuscular. De las altas cimas andinas y los grandes espacios abiertos se ha pasado al recogimiento de los jardines, o si se prefiere, del anarquismo a la burguesía.

En medio de esas dos fechas, Lugones publica dos libros: en 1903, *La reforma educacional:* al año siguiente, *El imperio jesuítico.* Estos dos libros son el resultado de las funciones del poeta como visitador de enseñanza secundaria, normal y especial, cargo para el que fue nombrado por Magnano y González, los ministros progresistas o renovadores de Roca. Pero ya vimos que en 1898 fue empleado en la Dirección de Correos, y que en 1896 se había casado y en 1897 había tenido un hijo. Después, en 1904, fue nombrado inspector general de enseñanza secundaria, y todos esos cargos y su nuevo estado civil van transformando la mentalidad y las actitudes del poeta, cada vez más relacionado en la sociedad y con una mujer a la que gustaría, como a todas, figurar y aparentar cuando iba de visita a las casas de las familias «bien», como la de los Obligado, por ejemplo (19).

El año 1900, por otra parte, señala el apogeo de las clases medias y la crisis del liberalismo, representada ésta por el comienzo del radicalismo, partido popular y, en ocasiones, populachero, que crista-

(18) David Viñas: *Obra cit.*, p. 292.
(19) Viñas: *Obra cit.*, p. 291.

liza hacia 1916 y llega hasta 1930. Esa corriente radical está representada, a nivel político, por Yrigoyen, y al nivel de la calle, por el popular cantor de tangos Carlos Gardel (20). Es ésta, en definitiva, una época de nacionalismo, todavía inicial y adolescente, si se quiere, pero ya firme y claro, porque se sustentaba sobre el agotamiento de la tradición liberal alberdiana. Lugones era ya entonces uno de «los hombres de *La Nación*» y había captado plenamente la crisis del liberalismo y comprendido la necesidad de sustituir la doctrina liberal con otra, que él intentó hallar en Grecia. Este es el significado de su *Prometeo*, que tendrá su continuación en los *Estudios helénicos*, donde se incluyen las magnáficas traducciones de Homero, tan elogiadas por el helenista catalán Segalá.

Pero Lugones, complicado ya ideológicamente con los intereses de la oligarquía roquista, no se enfrenta definitivamente con ésta e incluso sigue sus postulados, como se ve, por ejemplo, durante la Guerra Europea, en su postura aliadófila, manifiestamente contenida en su libro *Mi beligerancia*, publicado en 1917, y como puede advertirse más explícitamente aun en dos aspectos de su nueva actitud política y cultural o político-cultural, si se prefiere. El primero alude al abandono definitivo de su ideal social-anarquista, que aparece declarado por el poeta en el homenaje póstumo tributado a Rubén Darío, el 22 de mayo de 1916, en el teatro de la Opera de Buenos Aires. En ese acto, Leopoldo Lugones pronunció un interesante discurso sobre la personalidad y la obra de su reciente fallecido amigo, y afirmó, entre otras cosas: «Ser diferente de todos los hombres, ser distinto, ser desigual. En esto consiste todo el fenómeno de la vida; y así hasta los seres más colectivizados nos enseñan que no hay dos hojas idénticas en el mismo árbol, ni dos abejas iguales en la misma colmena.»

Esta concluyente afirmación de individualismo liberal, que tan precisamente cuadraba con el temperamento personal del poeta cordobés, empalma directamente con un ideal roquista, significativo ya en el Roca de 1898, cuando su vuelta a la presidencia de la república, y que irá desarrollándose entre ese año y el de 1916, lapso durante el cual se produce, con el apogeo de las clases medias, el tránsito del roquismo al yrigoyenismo. Roca, en efecto, desde 1898, auspicia y apoya la creación de un arte nacional, de un arte propiamente argentino. El triunfo liberal, desde Caseros en adelante, había logrado, al menos aparentemente, el progreso —ganados, mieses, ferrocarriles, barcos— y la paz, pero ésta había sido, en cierto modo, una victoria pírrica, como conseguida a cambio de una fuerte extranjerización del país, gravemente amenazadora para el auténtico ser nacional argentino. Se planteaba

(20) *Ibídem*, págs. 295 y 296.

ahora, por tanto, la necesidad de crear una cultura propia. En el camino hacia el alcance y logro de este objetivo, se producen dos ramas diferentes, que si coinciden en la meta, se apartan entre sí en cuanto al método de llegar a ella. Una rama está representada por quienes entienden que a esa cultura nacional argentina se llega demostrando que las creaciones culturales de los argentinos están a la altura de las universales y, más concretamente, de las europeas. La otra, en cambio, se manifiesta en quienes buscan ese nacionalismo cultural por la vía de «lo criollo», es decir, de la acentuación de las peculiaridades argentinas (21).

Yo creo que Lugones pasa en su evolución de la primera rama a la segunda y que este tránsito puede delimitarse simbólicamente entre *Los crepúsculos del jardín* y *Odas seculares,* pasando por *Lunario sentimental.* Tal camino se recorre, pues, entre 1905 y 1910, y conducirá definitivamente al poeta a eso que se suele llamar «el criollismo» —después de *El libro de los paisajes, Las horas doradas* y *Romancero*— con sus dos últimas obras: *Poemas solariegos* y *Romancero de Río Seco.*

El intento de creación de una cultura propiamente argentina tiene, en la primera de las dos ramas señaladas, un antecedente. Se trata de la obra teatral *M'hijo el dotor,* de Florencio Sánchez, estrenada el 13 de agosto de 1903, y cuyo protagonista, «Julio», encarna las contradicciones ideológicas del momento, a través de su línea de conducta. Viñas la ha descrito así: «desde la apelación a su libertad y a su autonomía frente al padre, al que trata con condescendencia acusándolo de anacrónico, sin advertir la sólida coherencia de ese viejo que lo mantiene económicamente, hasta su moral abstracta, que reniega de las pautas tradicionales de Jesusa, pero que no comprende la incapacidad real de asumir esa responsabilidad en un medio hostil» (22).

Esas contradicciones respondían también, por otra parte, a la postura personal de Sánchez ante el teatro, que trataba de romper con la tradición del «moreirismo» y hacer un teatro culto, «realista, verídico, sincero», sin acudir al gaucho, pero dentro de una línea «nacional». Ahora bien: resulta que esa pretendida novedad de Sánchez no era tal, pues al alinear lo culto y civilizado con lo «no gaucho», dejaba al gaucho y lo gauchesco dentro de los límites de la «barbarie»: aquello era lo moderno, esto lo medieval. Y he aquí, en definitiva, la operación que ya había realizado Sarmiento, cuyas ideas estaban vivas aún en la mentalidad de la clase gobernante argentina de 1900 a 1910. Lo cual, sin embargo, no constituyendo novedad desde el punto de

---

(21) Véase el planteamiento de Viñas en su obra cit., p. 311.
(22) *Obra cit.,* p. 315.

vista nacional, sí lo era, en cambio, en la persona de Sánchez, que procedía de una familia antiliberal, pero que acaba adoptando el nacionalismo liberal o, si se prefiere, el liberalnacionalismo (23).

¿Y Leopoldo Lugones? Veamos su tránsito a continuación.

El tránsito: de la «patria liberal» a la «patria de la infancia»

El caso de Lugones es semejante al de Sánchez, pero no paralelo a él, pues partiendo de un mismo arranque, sus respectivas líneas evolutivas no se encontrarán ni en el infinito. El poeta parte, en efecto, como el autor teatral, de la necesidad de crear un arte propiamente argentino, única meta que no se había propuesto, o que no había alcanzado —según vimos— el ideal liberal. Este —lo dije antes— había logrado la conquista de todos sus otros fines, con lo que acertó a plasmar un ambiente de seguridad y de euforia. Así, en marzo de 1910, Figueroa Alcorta escribía: «Como lógico corolario de esta perspectiva de prosperidad y progreso, en la que predomina un criterio de previsión por sobre las idealidades del anhelo patriótico, veo la nación en las culminaciones de su evolución total, fuerte y grande por su poder y su civilización en marcha hacia el ideal de sus destinos históricos» (24). Dentro de esta perspectiva optimista aparece la idea de la Argentina como «crisol de razas», idea que puede generalizarse a toda la Hispanoamérica de aquellos días, pues la «continentalizó» Rubén Darío y la elevó después, desde Méjico, a teoría filosófico-histórico-cultural José Vasconcelos, que desarrollaría el concepto en sus tesis de la «raza cósmica».

De ese ideal abierto y generoso participa Lugones, que en su *Prometeo* acababa de decir: «He creído que la celebración del centenario era momento propicio para formular un ideal generoso.» En este camino el poeta —recuérdese— tratará de enlazar Argentina con Grecia, y así se ve en ese mismo libro, que culminará después en sus ya citadas traducciones de Homero y en sus *Estudios helénicos,* donde las recoge. Pero Lugones era un hombre del campo, un hombre de la provincia, de ese interior argentino donde campea —nunca mejor dicho— el gaucho y fructifica la mies y el ganado comparte con ellos la rural soberanía. Por eso, a la hora de iniciar la senda de una creación poética nacional, Lugones unirá su tradición campesina con el ideal del liberalismo urbano y gobernante. Esa unión tiene un título: «A los ganados y a las mieses», extenso poema que figura en las *Odas*

(23) Véase el análisis que del teatro de Sánchez y de su evolución hace Viñas en su citada obra, págs. 317 y sigs. y 328-333.

(24) *Apud* Viñas: *Obra cit.,* págs. 337-338.

seculares y prefigura al Lugones criollo y nacionalista, al Lugones que en 1930 se apuntaría a la línea de la oligarquía autoritaria de Uriburu y será vencida por el oportunismo de Justo-Pinedo.

Esta actitud aparece tempranamente en nuestro poeta, quien expresó la idea del mestizaje hispano-indio, asumiéndola en su propia obra y en su propia familia. Así, en un poema dedicado a Rubén Darío, que publicó en el número 1 de la revista *Athenas,* de Córdoba, el 8 de enero de 1903, Lugones afirma que su alma «vive en flameantes sobresaltos de lucha» y que, pese a esos «ciertos reflejos del padre Hugo» que Darío le descubría, él tiene sus «dilecciones», sus «holocaustos» y sus «clarines» propios. Pero le cuenta, además, a su maestro y amigo que tiene un hijo —«la voz de mi cariño», dice— a quien piensa no enseñarle versos, pero sí «muchas cosas útiles y prudentes», entre las cuales destaca el «ofrendar cortesías al viejo blasón godo / de su casa —honra y gloria de antiguos caballeros—, / hecho de cuatro lunas y de dieciséis veros», y explicarle, a la vez, por qué tiene «un abuelo de bronce que mira hacia los Andes» (pp. 1161-1162).

Pero también esta postura tiene sus concomitantes. Podrían llamarse, en este caso, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez. El primero publicó, en 1909, *La restauración nacionalista,* que se llamaría, no por azar, «idealista», y un año después dio a luz *Blasón de plata,* donde utiliza el tema de la «idiosincrasia» argentina y el del mundo indígena para su propaganda de ideas y sentimientos espiritualistas. Gálvez, por su parte, preocupado por el «antiguo espíritu nacional», había publicado, en 1910, *El diario de Gabriel Quiroga,* donde se plantea por primera vez, bajo la influencia de Mauricio Barrés, el ideal nacionalista, ya apuntado en los poemas de *Sendero de humildad,* de 1909, y que reafirmará y ampliará, cuatro años después, en *El solar de la raza,* en cuyo texto propone ya el enlace con España.

Mas volvamos a Lugones para ver más de cerca el modo de su tránsito hacia la postura nacional. El paso, como dije, se halla reflejado en su poema «A los ganados y las mieses», cuyos mil cuatrocientos sesenta versos —casi todos endecasílabos— ofrecen la visión de una Argentina rural y agrícola, de égloga. Parafraseando a Ortega, y en contra de la voluntad manifestada por el filósofo español en 1924, se diría que Leopoldo Lugones sí va a cantar, «en lírica efervescencia», el «heroísmo cereal y ganadero» de los argentinos (25). Así, la primera estampa que ofrece el poema es la de la inmensidad pampeana, en la que no hay «campo», sino «campos», en este caso lustrados por el verde mañanero de un otoño que «va dilatando madureces blondas» de oro so-

(25) ORTEGA: *Obras completas,* VIII, 365.

lar. Un río, «turbio de fertilidad», rueda silenciosamente su agua, cuya fuente es «la urna de tierra de la tribu autóctona». En la extensión negrea un monte —proa de buque que penetra en «el agua azul del horizonte»—,

avanzando a lo inmenso de la zona,
la civilización del árbol junta
en la fresca bandera de su sombra.

(Pp. 430-431.)

Estamos ante la infinitud de la Pampa, donde las vacas mugen sonoramente por las «sonámbulas praderas», en las lejanías «hondas como la muerte», donde sólo es posible hacer «viajes espectrales»:

Llenábanse de noche las montañas,
y a la vera del bosque aparecía
la estridente carreta que volvía
de su viaje espectral por las campañas.

(Pp. 121, 123 y 145.)

Vuelve a brincar aquí el recuerdo de Ortega, viajero por la Pampa en ese «recio tren» que, junto con el «párrafo de alambre» de las cercas, es lo único que puede cortar las extensiones, según nos dice el poeta argentino. Que Ortega había leído a Lugones es cosa indudable, pero si alguien lo pusiera en tela de juicio, ahí está el texto de *Intimidades* para demostrarlo. Su primer parágrafo, titulado «La Pampa... Promesas», trasluce, en efecto, esa lectura a través del ambiente que reflejan esos párrafos, esas palabras de la luminosa e iluminada prosa orteguiana. Si, normalmente, el paisaje «vive de su primer término» —escribe Ortega—, la Pampa «vive de su confín. En ella lo próximo es pura área geométrica, es simplemente *tierra, mies,* algo abstracto, sin fisonomía singular, igual acá que allá». Así, «la vista, sin llegar a fijarse en nada, es despedida hasta los confines del curvo horizonte», allá donde están los boscajes, donde la tierra «se envaguece, abre sus poros, pierde peso, se vaporiza, se nubifica, se aproxima al cielo y recibe por contaminación las capacidades de plasticidad y alusión que hay en la nube». Y allí, «en el confín, la Pampa entreabre su cuerpo y sus venas para que toda la inverosimilitud adscrita a lo aéreo y celestial sea absorbida por la tierra geométrica, abstracta y como vacía, del primer término. El paisaje bebe allí cielo, se abreva y embriaga de irrealidad, y por eso el horizonte pampero vacila como borracho, flota, ondula, vibra como los bordes de una bandera al viento». Metáfora ésta lugonesiana si las hay, tras la cual Ortega añade más adelante: «*La Pampa se mira comenzando por su fin,* por su órgano de promesas, vago oleaje de imaginación donde la inverosimilitud

forma su espumoso rompiente que el primer término, tiritando de su propia miseria, de no ser sino atroz y vacía realidad, afanoso absorbe». Por último, tras afirmar que otra «fuente de promesas» en este panorama es «el continuo viaje de los pájaros y de los cielos migratorios», Ortega insiste en que la Pampa es «una área pura y vacía, como hecha para que en ella borde la promesa sus dinámicas caligrafías —el vuelo rectilíneo de una ave, el perfil indeciso de un boscaje, o allá, en las postrimerías del cuadro, el ojal de una laguna donde un pedazo de cielo se ha caído» (26).

Inmensidad, lejanía, boscaje indeciso, cielos migratorios —«alas emigrantes», había dicho Lugones—, cielo caído en un charco... Hay aquí, por lo menos, una misma «atmósfera», un clima parecido o semejante al de los versos del poeta argentino. Pero llega un momento en que el paralelo es más cercano, porque resulta que Ortega «descubre» la relación de ese paisaje con la antigua Grecia, con Homero: «Por el camino va una *tropilla* envuelta en su polvareda, que es como su atmósfera, y avanza con ella —lo mismo que en Homero el dios camina embozado en la nube. El sol occidente gasta sus últimos rayos en orificar ese polvillo y proporciona a la móvil escena un cariz mitológico» (27). ¿Y quién sino el poeta cordobés había propuesto para la Argentina el modelo griego?

Volvamos a Lugones. También en él aparece recogida, según se vio, esa noción de lo lejos, del confín, y habla así de la «vasta dispersión» donde pace el rebaño (p. 432), de la «profunda Patagonia» (página 433), del desbordamiento de la «pampeana inmensidad» «en mar feliz donde se cansa el viento» (p. 434), y de los inmensos horizontes. Del mismo modo, apunta también el poeta la idea orteguiana de la «invisibilidad» de lo concreto y próximo, cuando habla, por ejemplo, de la «invisible estancia» (p. 431). Lo que pasa es que en este punto Ortega no puede seguir a Lugones, porque a éste le interesa precisamente retratar y describir, con el mayor detalle posible, toda la vida —la vegetal, la zoológica y la humana— de su patria campestre. Por eso, desde «el fondo del paisaje», desde ese lejano e impreciso fondo donde retozan las «yeguas que se azoran», surge un toro inmóvil y concreto que resume y alza la mañana, que «la mañana magnífica enarbola». Helo aquí:

Una sangre excelente engarza su ojo
con bravío coral. Fuego de aurora
parece que se atarda empurpurando
en su tostada piel. Su poderosa

(26) *Ibidem*, II, 638-639.
(27) *Ibidem*, II, 639.

fábrica funda en los enjutos remos
una gravedad brusca y categórica.
Y los vastos cuadriles y los flancos
que así parece ponderar la norma
del muro racional, y el rudo pecho
que en la crasa marmella se desborda,
acumulando en la cerviz su fuerza
como en un tronco de coraje, aploman
el macizo trapecio de la testa
donde es padrón de raza el asta corta.
Embellecido de pradera, absorbe
con anchuroso aliento las aromas
del trébol y el hinojo palpitante
en su nariz la estabular argolla.
En la húmeda penca de su morro
irisa el sol una hebra perezosa,
y la luz, en el ágata del cuerno,
fija un bélico lustre de arma corva.
Soplos de brisa matinal le barren
con tibia suavidad la crespa cola;
y con mirada extensa en que el encanto
de la campiña pálida reposa,
abarca el fiero macho su dominio,
enviando a la dehesa retozona
el mugido remoto y entrañable
que su viril profundidad prolonga.

(Pp. 431-432.)

Y aparece también la vaca, sobre cuyos lomos descansa toda la riqueza:

Allá la vaca fértil como el campo,
su sustancia elabora
en el músculo, en la ubre y en la pella,
con una grave plenitud geórgica.
Si andas, parece que en su marcha pende
el talego del rico; si reposa,
su aspecto familiar de cofre tosco
es la seguridad del pobre. La honda
paz de los campos en su ser vegeta;
dice su inmediación la casa próspera;
y cuando en formidable ansia de asalto
siembra el amor su entraña calurosa,
con resistente conmoción de yunque
cimenta la riqueza creadora.

(Pp. 432-433.)

Allí también están el semental, el torito y el ternero con «el buey de las sólidas tareas» y «su enorme y dulce sencillez»; los carneros, las «dormilonas» borregas, «el morueco salaz que las encela», las dife-

rentes razas vacunas, «el grueso potro de color de peltre», el alazán, la «concisa yegua de las pistas» (pp. 457-458), el asno «mendicante», el «bronco» cerdo, el pavo, la oca con su «primor campesino», la «modesta» gallineta, el «surgente avestruz de la pradera», las palomas, el conejo «pueril», la abeja y su colmena, que es «el encanto de los bellos días» (pp. 464-465). La relación, ya larga, no puede omitir al caballo, el animal característico de la región, al que Lugones recuerda con amoroso detalle en cada uno de sus servicios y clases:

Y al pequeño caballo que en las sendas
de la región criolla,
con su paisano soñoliento encima,
en un vigor reconcentrado trota.
El de las duras guerras en que hicimos
las hazañas aquellas de la Historia.
El heroico de Salta y de los Andes,
el triste que en las épocas penosas,
sobre la Pampa mártir de sequía
cumple el arduo servicio de la posta.
El fiel de las angustias sin amparo
que confían al chasque su zozobra,
cuando urge el parto cruel y la epilepsia
en la desolación brama horrorosa.
El que ordenó las bárbaras dehesas
de la frontera desbordada de hordas,
y en la final conquista del desierto,
sumiso y militar, sirvió con Roca.
El que en su vil pelambre guarda el fuego
como el tronco la brasa que lo dora,
con esa mansedumbre del coraje
que su alma elemental acondiciona.
El que huele a hombre fuerte en el descanso
y a fiebre inquieta en las ingratas obras,
y es la última amistad del gaucho libre
que al despoblado la injusticia arroja,
dejándole por únicos haberes
la firme daga y la guitarra sorda,
que habla bajo, pasado a la cintura
el brazo del varón, como una esposa.

(Pp. 458-459.)

La «parva previsora» se tuesta al sol mientras la «agitada trilla» espera, y en la distancia «verdea la cebada», la «alegre alfalfa» hincha la tierra y el trigo desborda la inmensidad pampeana (pp. 433-434).

El maíz, «cuyo tesoro / es lingote cabal en la mazorca», madura al sol y enciende los recuerdos del poeta:

En las cañadas de mi sierra verde,
sube tanto el maizal cuando se logra,
que con caballo y todo nos perdíamos
en las chacras sonoras,
buscando las espigas que manchaba
una coloración morada o roja,
que es antojo, decíannos las viejas,
de cuando está preñada la mazorca.

(Pp. 440.)

Lugones, que había comprendido, según confesión propia, «el misterioso amor de los pequeños» (p. 73) y que tenía, junto con un gran amor a su tierra, un vasto conocimiento de las tradiciones y costumbres de su patria rural, proporciona aquí muchos datos interesantes, desde la cantidad de trigo que se producía hacia 1870 y el número de toneladas que diariamente se embarcaban sólo en Buenos Aires en 1910 (p. 434), hasta los productos que se preparan con el maíz: la chuchoca, los tamales, la chicha, la torta y el modo de hacerlos (p. 441), así como cada episodio de la siembra y de la cosecha de cada uno de los vegetales beneficiados: el lino, el maní, el algodón, la caña de azúcar, la vid, el frijol, la avena, el centeno, el arroz y toda la «dulce ciencia del pacífico agrónomo» (pp. 442-450). Vienen después los ganados y sus productos: la lana —el huso familiar labraba «la prez de los domésticos vellones»—, la carne, la leche, «plata líquida del pobre» y cuyo gusto «sabe a beso infantil en nuestra boca».

La ternura de este Lugones campestre por los animales domésticos le lleva a recordar también al veterinario rural, cuya «modesta medicina» compone miembros y cura llagas:

¡Oh dulces ojos de la bestia enferma
que vuestra avara caridad imploran,
con un dolor sumiso e inocente
que a nadie culpa la maldad incógnita!
Hombre que alivias al caballo viejo,
dándole agua y quitándole las moscas:
cuando el llanto consuele tu alma oscura,
sabes que es aquella agua lo que lloras.

(Pp. 459-460.)

Pero la morosa y amorosa delectación con que el poeta canta la tierra y los animales y el mundo vegetal cobra al cantar al hombre una intención más trascendente y honda, en la que es posible advertir

dos sentidos. Aparece, en efecto, por un lado, el hombre del país, el paisano, el hombre propia y radicalmente argentino. Se vio ya el lugar que ocupan en ese paisaje los próceres y los granaderos a caballo. Aparecen ahora los gauchos,

raza valerosa y dura
que con pujanza silvestre
dio a la patria en garbo ecuestre
su primitiva escultura.

Son los hombres que en la hora del gran dolor del parto patrio anuncian el amanecer con sus coplas, cantan el orto patriótico y parten, para no volver, a rodar tierra «contra el viejo vilipendio» y se agotan, «desde Suipacha a Ayacucho», en este gran esfuerzo. Después, «con el patriótico sable / ya reducido a cuchillo», siguen dando su vida, con alegría y sencillez, en la montonera y crean toda una poesía, que es «la temprana / gloria del verdor campero». La «patria liberal» había olvidado a los gauchos injustamente, porque ellos son el fundamento de la nacionalidad. Por eso, Leopoldo Lugones, situado ya en el umbral de la posición nacionalista que le llevará a la «patria de la infancia», reivindica al gaucho y define su esencial aportación a la Argentina:

Su recuerdo, vago lloro
de guitarra sorda y vieja,
a la patria no apareja
preocupación ni desdoro.
De lo bien que guarda el oro,
el guijarro es argumento;
y desde que el pavimento
con su nivel sobrepasa,
va sepultando la casa
las piedras de su cimiento.

(Pp. 476-478.)

Pero la Argentina de 1910 no se compone exclusivamente de gauchos. El ya apuntado nacionalismo espiritualista va más allá, en un afán integrador que alcanza a todas las razas. Lo dije antes: Argentina, «crisol de razas». Y añado ahora que Lugones aporta a este impulso algunos elementos esenciales. Así, en su gran poema «A los ganados y las mieses», tiene muy en cuenta la presencia de otros hombres que no son por su origen argentinos, pero que en el suelo argentino trabajan contribuyendo a la prosperidad y al progreso del país. Son los emigrantes, procedentes de muy lejanos y diversos países, que han llegado a la Argentina en busca de unos bienes económicos, de un bienestar material, o de una superior posición social, o simplemen-

te huyendo de alguna persecución. A todos rescata Lugones para esa su Argentina nacional y definitivamente integrada. He aquí, en primer lugar, el judío, que en este caso es ruso y se llama Elías:

Pasa por el camino el ruso Elías
con su gabán eslavo y con sus botas,
en la yegua cebruna que ha vendido
al cartero rural de la colonia.
Manso vecino que fielmente guarda
su sábado y sus raras ceremonías,
con sencillez sumisa que respetan
porque es trabajador y a nadie estorba.

(P. 435.)

El judío ennoblece su esfuerzo en la «tierra bondadosa», que le compensa con justa retribución, lo mismo si es ruso que si es sirio, y cuando ambos se saludan al cruzarse, en ese acto «la dulce patria nueva galardona / la clientela de razas redimidas». ¿Qué falta aquí para Gerchunoff y sus *gauchos judíos?* (28). Del mismo modo, la hija de emigrante italiano ya ha penetrado en la tierra, la ha trabajado con la misma dureza que sus padres, y por eso, porque es igual a la mujer argentina, porque ya es una argentina más, el «comisario próximo» la corteja y enamora cuando toda la familia va al pueblo «algún claro domingo». Se trata, ahora, de otro italiano que llegó soltero, pero pronto contrajo matrimonio con «aquella negra gorda / que tuvo de mucama» (pp. 436-438). Y lo mismo acontece, en definitiva, con el mozo «inglés cerrado» que ejerce de mayordomo y aportó al país «artes y ciencias que el paisano ignora», que con el lechero español, y vasco por más señas, al que el poeta describe con brillante y cariñoso recuerdo:

¡Oh alegre vasco matinal!, que hacía
con su jamelgo hirsuto y con su boina
la entrada del suburbio adormecido
bajo la aguda escarcha de la aurora:
repicaba en sus tarros abollados
su eglógico pregón la leche gorda,
y con su rizo de humo iba la pipa
temprana bailoteándole en la boca,
mezclada a la quejumbre del zorzico
que gemía una ausencia de zampoñas.
Su cuarta liberal tenía yapa
y su mano leal y generosa
prorrogaba la cuenta de los pobres
marcando tarjas en sus puertas toscas.

(Pp. 455-456.)

(28) Sobre Gerchunoff, véase Viñas: *Obra cit.*, págs. 336 y sigs.

Es la nueva Argentina, la que ha logrado, tras la libertad, el orden y el progreso, su definitiva integración nacional. El poeta acaba de descubrirla; mejor, de reencontrarla, y puede entregarse al supremo gozo de vivirla en su intimidad. Es fiesta el día de la Patria, y el 25 de mayo es otoño en las orillas del Plata. La mañana, sin embargo, es rubia, aseada y grave como las pacíficas trenzas de la madre, «misia Custodia». La «plácida belleza de la hora» se compone de «agua, silencio y sol». Dorado de luz, el sauzal huele a barniz nuevo. Lejos, en la punta de algún árbol, la urraca saluda con la cola. Toda la familia, con el peón y la muchacha y, a veces, con el padre montado en su mula, ha salido al campo, «a buscar por las breñas más recónditas», como un «panal montaraz», el ser y el sentido de la patria. En la cabeza del poeta se adivina el otoño de la vida. Pero él se aniña en el recuerdo y corre con sus hermanos y el perro «en pandilla juguetona». Y vuelve así a su infancia, que es, a la vez, la infancia de su patria, rescatada en su espíritu:

Así en profunda intimidad de infancia,
el día de la patria en mi memoria
vive aquella dulzura incorporado
como el perfume a la hez de la redoma.

«En profunda intimidad de infancia». Sí; porque Leopoldo Lugones se encuentra ya «en las pestañas de la hierba», en la «patria de la infancia», que no volverá a abandonar.

En las pestañas de la hierba: la «patria de la infancia»

Ya en *Los crepúsculos del jardín,* hay un poema, «El crepúsculo de los cóndores», dedicado a esta imperial rapaz andina (pp. 179-180), y otro, que cierra el libro y se titula «Emoción aldeana», en que Lugones rememora la «ternura extraña» que gozó una tarde entre las manos «prolijas» del barbero rural, y recuerda, con detallismo de observador minucioso, los objetos del cuarto, el trabajo de la brocha y la navaja, y a las dos hijas del «fígaro», Filiberta y Antonia, a la primera de las cuales describe, pese a la «timidez urbana» del poeta, que no en balde confiesa estar «ebrio de primavera» (pp. 187-188).

De ese mismo año, 1905, es el libro en prosa *La guerra gaucha,* donde Lugones hace la historia novelada de las «montoneras» de 1814 a 1818. Cuatro años después, en *Lunario sentimental* figura el largo poema titulado «Los fuegos artificiales», donde describe las «últimas horas» del «día patrio» en la plaza de «hormiguea de multitud como

un cubo de ranas». Las comadres, los «organillos de triste catadura», el perro chillón al que pisan la cola, los globos ascendientes sobre «la O vocativa de las bocas abiertas», los silbidos, las gorras por el aire, los aspavientos de las «jóvenes criadas», los quejidos de una vieja «desde el fondo de su fiacre», la familia —marido, mujer, niña y bebé— con la nodriza —«flaca escocesa»—, el «señor mediocre, que puede ser boticario o maestro» y el variopinto, multicolor y ruidoso conjunto de los deslumbrantes artificios son recordados por el poeta «con el encanto de una vaga certeza» (pp. 255-262). Del mismo modo, la «luna campestre», que brilla en «el azul del sencillo cielo agrario», será motivo de recuerdos: los broncos ejes de lejanas carretas, la hierba seca, «asolada y sumisa» bajo el bochorno, los rebuznos de un pollino a «ilusorios pesebres», cuando

Pónense misteriosas las praderas;
suenan últimamente las esquilas pueriles;
los bosques parecen riberas,
y mansos ríos los carriles.

(Pp. 292-294.)

Desde entonces, y traspasada la cima de las *Odas seculares,* el poeta no dejará nunca de recoger alguna muestra siquiera de su patria, pero no por mero costumbrismo ni por una simple razón estrictamente sentimental, sino por un motivo y con una finalidad de tipo nacional. A este respecto, la anécdota que cuenta Manuel Ugarte puede ser también significativa. Relata este escritor que estando en París con Lugones, como aquél se detuviera para contemplar las torres de Notre-Dame en el crepúsculo, el poeta, continuando su marcha, declaró: «¿Quiere que le diga la verdad? Todo eso sale siempre mejor en los libros.» Sin duda, para Lugones la poesía era «el artificio de una sensibilidad» (29), pero también, al hablar así, revelaba, quizá, lo que pudiera llamarse la intención política de su obra argentinista, que obediente a un programa previo e insertada en un determinado contexto social, se había propuesto redescubrir la Argentina, tanto por la vía de la contemplación como por la del recuerdo, y esto se lograba mejor, indudablemente, en los libros. En cualquier caso, Leopoldo Lugones llevaba en sí ese sentido nacional argentino, y en este punto su entonces reciente amigo Rubén Darío fue también vate, adivino, pues en 1896 se lanzó a hacer esta afirmación: «en nuestro brillante joven está el alma del gaucho —¡Ay, ya para siempre desaparecido!—,

---

(29) Angel Valbuena Briones: *Literatura hispanoamericana,* tercera edición, Barcelona, Gustavo Gili, S. A. [1967], pág. 234.

porque muchas veces le he advertido con la vidalita en la boca, mostrar cómo se asoma a sus ojos el espíritu visible de Santos Vega» (30).

Ya se ha visto de qué modo se cumplió ese vaticinio rubeniano en 1910. Después de esta fecha, eso que se ha llamado, con término no siempre muy claro, su «criollismo» saldrá a luz constantemente, incluso en obras no específicamente nacionalistas por sus temas, como *El libro fiel,* de 1912, donde en un «Paseo sentimental» aparece «la feliz soledad de la pradera» con la vaca de retardado y misterioso andar, y donde suena el «cantar de los rediles» (pp. 490-491); libro también donde aparecen unas «Vidalitas», en las que el poeta demuestra otra vez su fidelidad a su «dulce desvelo» (pp. 503-505).

El libro de los paisajes constituirá, en 1917, un paso más en ese camino en busca de la «patria de la infancia», porque allí se diría que todos los paisajes del título son reducibles a uno solo: el paisaje argentino. Por eso, si la técnica sigue siendo fundamentalmente modernista, la voz expresa la universalidad a través de lo nacional. Lugones había expresado esta idea un año antes, en 1916, al escribir el prólogo para *El payador,* donde afirma: «El objeto de este libro es, pues, definir bajo el mencionado aspecto la poesía épica; demostrar que nuestro *Martín Fierro* pertenece a ella, estudiarlo como tal; determinar simultáneamente, por la naturaleza de sus elementos, la formación de la raza, y con ello formular, por último, el secreto de su destino.» Y el 15 de junio de 1924, preguntado por los escritores de la revista *Martín Fierro* —Borges, Bernárdez, Marechal— sobre la existencia de una sensibilidad y de una mentalidad argentinas, aclaró aún más su pensamiento: «Creo —dijo entonces Lugones— que la sensibilidad y la mentalidad no son facultades gentilicias, sino humanas; pero en el modo de expresar sus reacciones hay características de raza que nosotros poseemos y que revelan nuestro temperamento latino» (31). He aquí, diría yo, lo que nuestro poeta hace en su libro de 1917, donde «El hermoso día», la primavera, el verano, las cigarras, las flores, las delicias otoñales, los puntos cardinales, las campanas mañaderas, los «cantares del mar y de la luz», las «tardes marinas», las lunas, las nubes vespertinas, los climas, los accidentes meteorológicos, el sol, las noches y las auroras, las dichas del año, las horas campestres y los pájaros son siempre argentinos.

No es posible analizarlo todo ni ello sería útil, por otra parte, para algo más que insistir cada vez en la misma idea. Baste, pues, con dedicar un rápido recuerdo a esa parte del libro titulada «Alas», en las que Lugones se recrea haciendo materia de su canto a treinta

(30) *Apud* VALBUENA: *Obra cit.,* p. 243.
(31) *Ibídem,* pág. 245.

y cuatro especies diferentes de pájaros, sin que falte una sola de las típicamente argentinas, desde el chingolo, el ave nacional, hasta el hornero, pasando por el tero, el federal, el pito-juan, el zorzal, la monjita, el aracucu y el cachalote, entre otros. De todos estos pájaros es, sin duda, el chingolo el que con mayor ternura y delicadeza está descrito cuando aparece en la puerta de la casa, «muy sí señor» y con un «gritito conciso / como pizca de cristal», o cuando «alegra la áspera rama», a la hora de la siesta o del frío crepúsculo, con su «curí... curí qui quío...». He aquí su descripción poética:

Su ropita pastoril
la agracia un lindo copete.
(Si el cardenal es cadete,
él es conscripto gentil.)

Capa gris con caperuza;
camisa y corbata blanca;
chaleco café que en franca
negligencia se descruza.

Aunque trasluce su forro,
bien le sienta aquel modelo,
y un vivo de terciopelo
le orilla de negro el gorro.

Pálida espina de sol
pule su pico de cuerno,
y le brilla, ufano y tierno,
el ojillo de charol.

(Pp. 576-577. Véanse también las páginas siguientes hasta la 603.)

Características parecidas pueden observarse en *Las horas doradas*, libro de 1922, en el que el mundo vegetal ocupa el primer plano a través de árboles y flores —el viejo sauce, la violeta, las rosas, etc.— y donde el poeta se siente ya «en las pestañas de la hierba» (p. 687), e identifica los paisajes y los lugares con sus estados anímicos. Así, por ejemplo, en «El caminito»:

Caminito, caminito,
tan parecido a mi pena,
cual se lo hubieran escrito
mis lágrimas en la arena.
Mísero pía en los cardos
un pajarillo invernal.
El frío eriza sus dardos
como un cardo de cristal.

Y el caminito persiste
por la llanura serena...
Caminito largo y triste
tan parecido a mi pena.

(P. 616.)

Mariposas y libélulas—los animales más vegetales de la creación si dejamos aparte a las mujeres—conpletan lo más importante del contenido de estas *Horas doradas,* donde los oros otoñales deslumbran con su brillo, como deslumbra la luz de los ojos de esas «Chicas de otoño», en las cuales lo único indeciso es la estación, pues ellas son siempre plenitud de primavera avanzada, inquietando hasta el aire cuando pasan por la avenida Santa Fe o por otra cualquiera de las espléndidas vías bonaerenses.

Las horas doradas termina con un breve poema titulado «Ya...», cuya última estrofa dice así:

Cual tardía estrella,
la vida se va.
Y atónita ante ella
dice el alma: «¿Ya?...»

(P. 708.)

Sí; ya. El poeta, al filo de los cincuenta años de su edad—estamos en 1924—, se siente y se sabe consustanciado con la tierra. La llevaba dentro de sí mismo, y en este aspecto no hay que insistir demasiado en los cambios de su personalidad, pese al camino recorrido desde 1897. Quiero decir que, a pesar de la multiplicidad de formas y de voces, Leopoldo Lugones estuvo siempre «en la tonada», como recuerda Bonet, y tuvo—según él mismo dice—«la flexible unidad de la corriente / que como va corriendo, / va cambiando». El cambio le aproxima ahora a España al acercarle cada vez más a su propia tierra, y de este acercamiento resultará su *Romancero,* donde no todo es romance en el sentido de la preceptiva literaria, pero donde sí lo es todo, si nos atenemos al contenido del libro, pues en sus páginas «se oye más la voz tradicional de España y América que la de Francia» (32). No es sólo que en poemas como «Las tres kasidas» (pp. 757-759) aparezca y esté presente el recuerdo de lo arábigo-español, ni que el mismo título del libro empalme con la línea tradicional española. Es, sobre todo, que la voz del poeta se ha adelgazado líricamente para cantar la intimidad humana, lo hondo y permanente del hombre, en

(32) ANDERSON IMBERT, E.: *La literatura hispanoamericana.* México, Fondo de Cultura Económica [1961], I, 378.

versos de arte menor, de gran delicadeza y de letra y «música» populares, como los de «El arroyito» (pp. 716-717), «Trova» (pp. 719-720), «Chicas de octubre» (pp. 721-723), «La muchacha fea» (pp. 725-727), «Ojos negros» (p. 727), «Tontería» (pp. 727-728), «Serenata» (p. 732), «Los dones» (pp. 734-735), «Tonada» (pp. 739-740), «Endecha» (páginas 749-750), «Romance de las dos hermanas» (pp. 774-776) y algunos otros. Además, el poeta recoge aquí varias estampas de la vida real, como la de las muchachas jugadoras de tenis (p. 723) y el excelente retrato de la mujer a la moda que constituye el poema «Figurín» (pp. 728-729)

Lugones había escrito en el «Prefacio» de este libro que iba a cantar su pena, que no es otra que su historia (p. 711). Pero en 1927, al año siguiente de obtener el Premio Nacional de Letras, publicó su gran libro *Poemas solariegos,* donde no sólo establece ya una relación directa y expresa con sus antepasados españoles y criollos —Bartolomé Sandoval, conquistador del Perú, del Tucumán y del Paraguay; el maestre de campo Francisco de Lugones, combatiente en Perú y en la empresa del valle Calchaquí; don Juan Lugones, encomendero en Salta y Santiago, y don Lorenzo de Lugones, coronel en el primer ejército de la Emancipación y cronista de sus acciones guerreras—, sino que define y afirma la continuidad entre el acontecer histórico real y la Historia; es decir, la ciencia del conocimiento de ese acontecer. Con otras palabras: Lugones rompe con la interpretación historiográfica liberal y declara la unidad de toda la historia argentina. He aquí sus palabras:

Que nuestra tierra quiera salvarnos del olvido
por estos cuatro siglos que en ella hemos servido.

(Pp. 805-806.)

Por eso *Poemas solariegos* es un libro redondo, circular, como lo es, incluso biológicamente, la vida del hombre, del hombre Lugones, en este caso, que ya está y se siente identificado, consustanciado con su tierra y con su historia. Así, no es casual que la obra empiece y termine con sendas confesiones biográficas:

En la Villa de María del Río Seco,
al pie del Cerro del Romero, nací.
Y esto es todo cuanto diré de mí,
porque no soy más que un eco
del canto natal que traigo aquí.

(P. 807.)

Y, tras este comienzo, el final, donde canta las cosas pequeñas, «Los ínfimos»:

Y el pueblo en que nací y donde quisiera
dormir en paz cuando me muera.

(P. 917.)

Entre estos dos extremos que se juntan, se desarrolla y transcurre el canto:

Canto de la tierra útil que vegeta en las plantas,
palpitada de pasos, resonante de llantas.
Generosa en las minas, regalada en los huertos.
Amada por los vivos, piadosa con los muertos.
Satisfecha en la ubre próspera de la vaca,
y florida en mi amable maceta de albahaca.

(P. 807.)

Y el poeta, en efecto, canta al sol, a la luna, al agua en el surco sediento y en el arroyuelo retozón, al viento, «en el corcel de heroico aliento / y en la alegría de la hoguera», al árbol, a la montaña, al hombre «en el amor y en el deber», al hogar, a la concordia social, a la «doméstica ocupación», a la madera en el obraje, en la viga, en el poste y en el armario que parece guardar «una fragancia de linaje», a la herramienta, al redil, al aroma de la flor, a la fruta, la huerta, el jardín, el ingenio. Canto, en fin, de la buena suerte «en el destino bien cumplido» y canto de la buena muerte «en el descanso merecido» (pp. 807-810).

Leopoldo Lugones, diverso y plural, magnífico conocedor de todas las técnicas poéticas modernistas, aplicará ahora todo ese instrumental literario al servicio de su reencuentro con la patria de su infancia, que es, cerrado el ciclo, la patria de su plena madurez y de su iniciada e intempestivamente interrumpida ancianidad. Ya no hay, en el fondo, distancia alguna entre él y su patria, ni es posible, por tanto, distinguirlos entre sí. Se opera aquí una voluntaria y sistemática despersonalización del poeta, que va hundiendo cada vez más su personalidad en la de tierra en una compenetración trascendida de nostalgia. Por eso ahora el canto se desnuda también de retórica, se hace más directo y familiar y llega, en ocasiones, a adquirir el ritmo y la libertad de la prosa, pero con rima, de la que Lugones —según confesión propia («Prólogo» a *Lunario sentimental*, p. 194)— no podía prescindir.

No era nueva, sin embargo, en la producción lugonesiana esta actitud mental. El 22 de julio de 1923, había publicado, en efecto, en *La Nación*, su poema «El tesoro», que nunca recogió después en

libro. En ese poema, tras declarar que lleva en él mismo lo mejor de su padre y de su madre, que es en él vida gloriosa, y lo mejor de su hijo y de su esposa, afirma que lleva también en su oído toda la armonía fluida por sus «cañas rusticanas», y declara:

Llevo en mí la Patria entera,
que es una dulzura cordial,
como la miel del panal
lleva en una gota la pradera.

(Pp. 1183-1184.)

Con estas características, los *Poemas solariegos* se componen, en primer lugar, de una serie de momentos —«Paseo matinal», «Quietud meridiana», «Regreso crepuscular»— que el poeta retrata en la totalidad de su vida respectiva, es decir, no sólo en cuanto paisaje contemplado, sino también habitado, con su población viviente y viva y con su carga de recuerdos. Así, sale el poeta al alba, con su morral y su escopeta terciados. Es el momento en que la aurora mezcla la noche con el día y «embandera un anhelo de aventura». A poco, se cruza con una moza del lugar —«sencilla y fresca como una taza de loza»— y se saludan. Con ella está su viejo tío y tutor, para evitar «el piropo y la cita». El perro, que corretea por delante, vuelve la cabeza y mira como pidiendo que continúe la marcha. Poco después, la primera parada no le sorprenderá; mirará al amo, la cola endurecida y arrugadas las orejas, como pidiendo el primer encargo, y en el momento de la acción decisiva, alzará hacia atrás, con «lento / encogimiento, / el trébol de la pata indicativa...». El silencio cuelga de la claridad del día; el sol «huele a bálsamo amargo de álamo y sauce», y la brisa «insiste en la oreja / con murmullo de caracol» y lleva, desde la «transparente lejanía», el canto de unos «gallos alternativos». Y de pronto la vivencia pasada agarra el pensamiento y el corazón del poeta:

Allá mismo, hace ya tanto y tanto...
Cazábamos los chicos a honda, flecha y pedrada
las tórtolas de otoño que forman bandada
cuando va a semillar el cardo santo.
A veces acudía una dorada,
quebrado el vuelo en sobresalto huraño;
pero esa quedaba reservada
para los que tenían boleadoras de estaño.
Había siempre alguno que, fuera de programa,
solía rezagarse, pegado el oído
a un poste del telégrafo, pegado el oído
a un poste del telégrafo, en cuyo zumbido
se escuchaba pasar el telegrama.

Y al pensar que ahora dónde estarán,
la lista de la escuela repaso con cariño:
Andrés Novillo, Agenor Patiño,
Lizardo Ponce, Medardo Roldán...

(P. 812.)

Luego vendrá el descanso. Es el momento de la «quietud meridiana», cuando en la inmensa serenidad luminosa canta el silencio, y la luz reposa sobre el campo y, «al fondo del bosque, piensa». El instante es todo un canto de la naturaleza: el oro del trigal, la fuerza del roble, el corazón del nogal, el «ojo del agua tersa», el «gozo del hombre bueno», cuya espalda desnuda transpira «bajo el peso de la siega», y el afán «sano y valiente», en fin, de la madre laboriosa (pp. 814-815). Al regresar, la luz del día «se aleja como suspirando» por la llanura mientras cazador y perro atraviesan «aquella postrer belleza del mundo». Lechuzas chistan y se agazapan clavando al caminante sus «alucinadas gafas [...] de hito en hito». «Pasa la yunta de bueyes crepusculares» con el boyero sentado en la yunta y silbando la típica y lenta «tonada de huella». Por un sendero afluente, cae al camino la «tropilla habitual», vuela un pato negro, «el ocaso se sume como un gran trago de vino / en la garganta de la noche», donde «palpitan de luciérnagas las chacras vecinales». Por fin, el «plenilunio agrario» tiende sobre la soledad del pueblo «su vaporoso mosquitero» y «en el oscuro aliento de los campos / despierta la fragancia del romero» (páginas 815-818).

Pero el amoroso afán patrio de Lugones no iba a contentarse con estos cuadros paisajísticos, pese a la técnica detallista con que están pintados. Esta palabra me ha saltado sola a la pluma, pero me parece que resultaba imposible el eludirla. Y es que, en efecto, el poeta escribe como si pintara, y sus poemas equivalen a cuadros, impresionistas unas veces, expresionistas otras y en alguna ocasión —como en la «Loa del fuego alegre»— caricaturescos e informalistas a un tiempo. Todos ellos, sin embargo, de un realismo fundamental a la manera de la mejor pintura «de historia». Así van sucediéndose las «Estampas rurales»: «La huerta», «La aguadora», «El labriego», «El dogo», «El pavo», «La merienda», «El buey», el largo poema dedicado a «Los burritos» —que tanto molestó a los «gauchistas» puros—, «La muerte del manantial», «Mediodía», «El almuerzo» y «La sobremesa», estos tres últimos, de lo más logrado en cuanto a descripción de escenas campestres (pp. 823-839 y 843-856).

Muy lejos quedaba ya la «patria liberal», y se diría que aquel Lugones de fin de siglo ha abandonado su posible unitarismo momentáneo para adoptar, ya para siempre, la posición federalista. Es, sin

duda, un elemento más de su nacionalismo, el cual le hace tratar con mayor cariño y más detenimiento la vida rural que la de las ciudades, especialmente la vida de Buenos Aires. De ahí el que sus «Estampas porteñas» sean, en comparación con las rurales, como un toque fugaz, que sólo tiembla de emoción cuando algo imprevisto le recuerda su campo provinciano, como al ver, de pronto, que «detrás de Palermo, la tarde blanca y yerta, / cae en el horizonte como una garza muerta». Por lo demás, el cielo «jaqueado» por rascacielos y rasgado por aviones o la noche «ultramoderna» de Callao y Corrientes no consiguen mover del todo su sensibilidad, si no es para temer, en cierto modo, que los falsos cielos «católicos», las «ojeras trágicas de pasquín al cianuro» y «los lamentos del tango degollado a serrucho» acaben por engullirse «río, ciudad y cielo» (pp. 856-860). Huyendo de tales amenazas, el poeta vuelve pronto a su soñada vida provinciana, donde le esperan el pozo aldeano, cuyo brocal «da pedestal al busto de una muchacha»; «el hombre-orquesta y el turco», a cuyo alrededor todos los chicos formaban corro; «el colla»; «el arroyo vecinal», de caudal «poco mayor que un vaso»; «el traspatio» a la hora de la siesta cruzada por la verde centella del picaflor (pp. 860-874), y el «circo romántico» que pasaba por la villa con sus cómicos de la legua (pp. 875-886) y al que pertenece el magnífico soneto dedicado al *clown* Grimaldi (pp. 881-882).

Lugones no olvida nada de su tierra, por pequeño que sea, y ahí están «Los ínfimos» para demostrarlo: la hormiga, la cigarra, el abejorro, la araña, el escarabajo, la avispa, el grillo «con su sencillo / violín / de negrillo / saltarín», la mariposa «sentimental» —«que de flor en flor lleva su tarjeta postal»—, el «picarón Cupido», la mosca, la malva, la violeta —«que basta para hacer un poeta»—, la «borla del ajo silvestre», el «ochavo de luna», el «rayo del solcito polvoriento», la muchacha fea y la «bonita boba», el diminuto charco que forma la mula con su huella, el jamelgo resignado con su «fealdad huesuda», el perro sin amo, el cordero, el ratón, el chingolo de invierno, el niño, el «raído gringo murguista», el «poetrasto infeliz», el bocado de pan, el trago de vino, la sed de agua, el grano de sal, la «cucharada de cuajada trémula», la última brasa, el cuzco de la vieja, el bastón rústico, las chozas «rubias y morenas», el «pobre diablo» con su «retazo de sol» al hombro, la «sombra de la tapera caediza», el niño abandonado «que tiene algo de recuerdo olvidado», la hoja seca, «el minuto de buena o mala suerte» que «va cayendo en la alcancía de la muerte», el sendero serrano, la «viruta crespa como un rubio borrego», la «asidua costura», el barro, el adobe, la escoria, la pava, la novelita ejemplar con boda de heroína, el cántaro del agua, el «sapo solterón» y

«el perfume del grano de anís, / y la servicial discreción del gris» pasan, en interminable relación, ante la minuciosa y amante mirada del poeta, ante los asombrados ojos del lector, que inevitablemente piensa hasta qué punto pueden ser deudores de este Lugones poetas posteriores, como el Neruda de las *Odas elementales* (pp. 908-917).

La inmensidad pampeana de las lejanías inalcanzables y la radiante luminosidad han sido desmenuzadas, como vemos, en sus más mínimos detalles vivientes y minerales. Pero la unidad del todo vuelve a rescatarse en el hombre. Leopoldo Lugones, que conoció mejor que nadie las tradiciones y costumbres del pueblo argentino y que más hondamente que nadie penetró en la sicología del gaucho, según ya dijo Pedro Miguel Obligado (prólogo, p. 26), no podía olvidar a estos seres humanos, a estas centellas, a veces tristes o apagadas, de la Argentina interior, que llevaban en su puñal todo el «Poder Ejecutivo» (p. 1111). Y a los gauchos y a sus viejas historias y a sus habilidades está dedicado el libro póstumo del poeta, *Romances de Río Seco,* publicado en 1938, que ya está prefigurado en las «Coplas de payada» (pp. 887-900) y en el «Juan Rojas» (pp. 901-907) de los *Poemas solariegos.*

Juan Rojas, capataz de la vieja casa provinciana de Lugones, era «alto, cenceño y cetrino». Cuando volcaba, siguiendo el uso campesino, el sombrero sobre su hombro, le «rodaba un bucle lóbrego hasta el ojo beduino» y él lo despejaba «en mosqueada vivaz». Además,

tenía el ceño del valor genuino,
barbada en punta la aguileña faz,
firme el porte, la fibra tenaz,
el puño recio y el tobillo fino.
Sumamente sagaz
para el rastro y el monte, su tino
de índole poco locuaz,
prefería el renombre que se labra
tras largo acierto y callada porfía,
porque con doble mérito valía
su silencio tanto como su palabra.

(P. 901.)

Sentencioso, poseía la «recóndita sapiencia / de la huella y el rumbo». Vestía siempre el chiripá, calzaba ojota o sandalia y llevaba la camisa de lienzo arrollada al codo. Su habilidad para todos los trabajos campesinos era ejemplar:

Para aquellos trabajos de bravura tremenda
que imponían un temple de combate al afán,
nadie competía con Juan
en el lazo, la bola y la rienda.

Dominaba todas las fatigas paisanas,
desde el corcovo con su abismante vértigo,
hasta la formiable tarea del pértigo
con tres yuntas y dos picanas.
Podía lo mismo calzar la llanta a un carro,
porque no carecía de discurso en la fragua,
que atar la paja o pisar el barro.
para cortar adobes y techar a media agua.
Era en hierras y esquilas tan hábil como probo.
Entendía bastante de trenzado y retobo.
En el hacha, portábase empeñoso y seguro.
Sabía calar flautas en la caña hembra,
elegir el mejor grano de siembra
y hasta curar por conjuro.
Tenía buena mano y condición
para enfrenar un redomón
y sacarlo de coscoja,
poner un noque de aloja
y yapar una lejía de jabón.
Decía con modesta convicción,
entre risueño y corrido,
que lo único que no había aprendido
era a leer y a usar pantalón.

(Pp. 903-904.)

Todo esto, que es mucho, no agotaba, sin embargo, los conocimientos y saberes prácticos de Juan Rojas, quien, además,

Conocía la derecera
en aire, tierra y agua, del pájaro y la res,
el reptil y el insepto, la alimaña y la fiera.
Y no existía nido ni madriguera
que hubiese escapado a su interés.
Por esto pretendía con veracidad grave,
que a él no le equivocaban huella ni maña de ave
(porque para él era ave todo animal montés).
Así seguía al vuelo
la pista de la abeja,
o rastreaba al ñandú, que sólo deja
el hoyito de la uña del medio en el suelo.
Conocía por el relincho, a la distancia,
los caballos de la estancia;
y hasta en la noche completa,
los sacaba, al pasar, por la silueta.

(P. 905.)

Dos objetivos principales me han movido a copiar aquí tan extensas citas del poema sobre Juan Rojas. Consiste el primero en la demostración, que a la vista está, del profundo saber que Lugones tenía

acerca de las costumbres y los trabajos de los gauchos. La segunda meta se fija en aclarar que la extensa enumeración de los conocimientos de Juan Rojas no significa, contra lo que han señalado algunos críticos, una mitificación del gaucho. Creo que en este punto no debe olvidarse que el poeta describe al antiguo capataz de su casa desde la infancia, y así, cuenta que él, de niño, se acurrucaba en el poncho listado del gaucho para oír mejor sus relatos de sucedidos, de casos y cuentos de aparecidos (pp. 904 y 906). El poema es, pues, realista en todo, pero la realidad que narra está traspasada de recuerdo y recoge, por tanto, la natural idealización y el asombro con que la niñez contempla y registra las acciones y la sabiduría de los jóvenes y los adultos.

No; no hay exageración notable en los poemas nacionales de Leopoldo Lugones. Hay, eso sí, un evidente afán patriótico y, si se quiere, una clara conciencia y una determinada intención política por contribuir a dar a la Argentina un integral sentido nacional. Quizá a última hora sintiera él mismo alguna duda sobre esta su labor espiritual e integradora o, lo que es más probable, supiera que todavía coleaba en no pocos de sus compatriotas el espíritu de alienación y extranjerismo que había conllevado el triunfo liberal. Por eso se apresura a hacer a todos una clara advertencia:

Acaso alguno desdeñe
por los criollos mis relatos.
Esto no es para extranjeros,
cafetillas ni pazguatos.
A las cosas de mi tierra,
tal como son las divulgo.
No saboreará el pastel
quien se quede en el repulgo.

(P. 945.)

Y en verdad que a la hora de su voluntaria muerte, Leopoldo Lugones podía estar tranquilo en este aspecto. Su Argentina, la Argentina nacional e hispánica, estaba ya en plena madurez.

Jaime Delgado
Aribáu, 212-216
Barcelona

COMO NAVE QUE LA TORMENTA AGITA

POR

JOSE BATLLO

No en el lugar del pacto, no
en el de la renuncia,
jamás en el dominio
de la conformidad,
donde la vida se doblega, nunca.

ANGEL GONZÁLEZ.

Estaba cansada. Antes de abrir la pequeña cancela del jardín, se detuvo unos instantes, con los ojos cerrados, y apoyó la frente en los hierros de la verja, la mano derecha en la nuca, por debajo del cabello. Quizá este día hubiera sido excesivo. Habían sucedido demasiadas cosas y, por tanto, demasiado rápidamente. Agradecía siempre, si no la lentitud, sí la serenidad, y en las horas precedentes ésta se había perdido en muchos momentos.

Entró por fin. En el corto trayecto hasta la puerta de la casa no pensó en nada, sino en su cansancio. Abrió y se despojó de los zapatos antes de entrar. Con los mismos pies los arrojó a un rincón del zaguán. Anduvo sobre la muelle alfombra hasta la alcoba y se dejó caer en la cama, completamente vestida. Se sumió casi inmediatamente en una duermevela.

La desveló el timbre que sonaba insistentemente. Por un momento, no supo si se trataba del teléfono, de la puerta o, tal vez, del pequeño despertador que latía en la mesita de noche. Identificó finalmente los timbrazos regulares del teléfono. Salió al pasillo frotándose los ojos y descolgó el aparato.

—¿Sí?

Repitió cinco o seis veces la pregunta, sin obtener respuesta. Colgó sin pensar en quién pudiera ser el que había llamado. Le había parecido adivinar una agitada respiración, casi un jadeo, al otro lado del hilo telefónico. Antes de que llegase a tenderse de nuevo en la cama, el timbre sonó otra vez. Volvió sobre sus pasos, casi con resignación.

—¿Sí?

—Hola.

Habían contestado inmediatamente.

—Fuiste tú quien llamó hace un momento, ¿verdad?

—Sí.

—¿Por qué no dijiste nada?

—Sólo quería asegurarme de que habías llegado.

—¿Por qué has vuelto a llamar, entonces?

—No lo sé.

—Bien..., adiós.

—Adiós.

No habían colgado, ni lo hacía ella tampoco. Quizá estuvo así durante cinco minutos. Al cabo había dicho: «Bien, mañana a las cinco», y colgado casi con precipitación.

Le fue imposible luego sumirse siquiera en aquella agradable duermevela, por cuyos dominios desfilaban siempre imágenes atroces, o imágenes bellísimas, sin una forma concreta en ningún caso y sin que jamás después, al despertarse totalmente, supiera reconstruir su significado ni su forma.

En la cocina se había preparado unas rebanadas de pan con *foie gras,* y destapó una coca-cola. Casi tendida en el sofá, comió sin muchas ganas. En el tocadiscos giraba el *long play.* La voz bronca, viril, pero joven, decía algo que quería adivinar pero no acababa de comprender. Le fascinaba.

«Mans de chiquet que es faran graus mans que en la nit busquen alló que no troben mai mans dels amans...»

Cuando sonó el conocido *clic* y el disco se detuvo, se incorporó un momento para volver a poner la aguja al principio. Fumó despaciosamente un cigarrillo, mientras volvía a escuchar aquellas palabras.

Era tarde, muy tarde, cuando había decidido intentar dormirse. Se había duchado con el agua fría, frotándose enérgicamente el cuerpo. Esto había conseguido despejarle un poco la cabeza, excesivamente recargada aquel día. Al meterse en la cama, se había sentido más descansada, y le pareció podría dormir perfectamente doce horas de un tirón. Intentó leer. Como si se tratase de otra persona, escuchó el golpe del libro en el suelo, y ni siquiera logró sacar fuerzas suficientes para apagar la luz de la mesilla. Con un suspiro profundísimo sacó de sus entrañas aquello que no terminaba de dejarla en paz.

*

El día amaneció triste, encapotado. Estaba despierta desde lo menos una hora antes de que la primera raya de luz se filtrara entre los postigos de la ventana. Se levantó y la abrió de par en par. Corría una aire fresco, nada desagradable. A través de los árboles y las en-

redaderas del jardín entrevió, al otro lado de la calle, el paso de un coche: «¿Don Jaime sale para su trabajo?» Estuvo acodada en el pretil mucho rato. Y de pronto había sentido miedo del paso del tiempo. Frenética, se había vestido, hizo la cama, puso la cafetera en la cocina de gas y, mientras esperaba que el agua hirviese, se lavó someramente la cara con un pico de la toalla y logró ordenarse un poco el cabello. Intentaba no pensar en nada. De nuevo le parecía que los minutos pasaban demasiado lentamente y que jamás, jamás, nunca las cosas llegarían. Llegó a coger el teléfono y había empezado a marcar un número. Antes de llegar a la última cifra había desistido y vuelto a colgar, pensativamente.

—Esto no es posible que siga así—hablaba en voz alta.

Siguió haciéndolo mientras echaba el café en la taza y buscaba, inútilmente, alguna pasta seca en el aparador.

—Aquí sólo se encuentra dos dedos de polvo por todas partes. Y la casa huele que apesta. Tendría que dejar las ventanas abiertas durante el día para que se ventilara un poco. Pero entraría más polvo aún. ¿Y quién aguanta luego el calor?

Le parecía hablar incoherentemente, sin razón. Al callar, el ruido de la cucharilla moviendo el azúcar en el fondo de la taza de vidrio le dio la medida exacta del silencio que la rodeaba.

*

Había pasado toda la mañana tendida en el sofá, fumando continuamente. La alfombra estaba llena de ceniza, y el brazo de madera del mueble mostraba las huellas producidas por las colillas, aplastadas allí después de encender el cigarrillo siguiente. La pantalla del televisor, negra, había acaparado durante aquellas horas su vista. Le parecía haber estado ausente. Casi logró verse a sí misma, tendida, ¿quién aseguraría que no derrotada?, completamente vestida, aunque descalza y sin medias. Los postigos de las ventanas estaban cerrados y, tras los postigos, los visillos corridos y, tras los visillos, sus ojos oscuros, incapaces de ver nada concreto.

Se había puesto el mismo vestido de la víspera. Arrugado y con leves manchas de sudor en las axilas. Ahora el olfato lo acusaba. ¿Qué hacer, Santo Dios?

Debía de ser jueves, tal vez viernes. Se había colocado unos zapatos planos y salido a la calle.

A la cruda luz, el apartado y tranquilo barrio residencial parecía desamparado. Las calles, no muy anchas, cuadriculadas, despojadas de árboles o con unos troncos raquíticos que apenas dejaban ver, al final, unos matojos de verde desvaído y polvoriento, estaban sin as-

faltar. Una eterna cuadrícula, en la que todos los elementos —calles, chalets, polvo, jardines particulares, pequeños y generalmente mal cuidados— se confundían entre sí, llegando a provocar una sensación insuperable de desaliento. Caminó hasta desembocar en la avenida, amplia, irregular su trazado, mal adoquinada la calzada, anchas las aceras, arbolados los márgenes. El tránsito fluía rápido y no muy numeroso a aquella hora que le parecía incierta, pero que, en cualquier caso, ya debía haber rebasado la punta del mediodía. El bochorno se hacía insoportable. El centro de la ciudad, a lo lejos, quedaba difuminado por una niebla irreal, que no sabía si atribuir a un fenómeno atmosférico o a la incapacidad de sus ojos para definir el contorno de las cosas. El cielo seguía totalmente cubierto, mas sin apariencia alguna de lluvia próxima. El aire fresco del amanecer se había evaporado por completo. Esperó en una parada desierta un autobús que llegó casi inmediatamente. Con el pie en el estribo, recordó que no llevaba céntimo encima. No había vuelto a la casa, sino que caminó por la avenida desganadamente. Algún muchacho que se cruzó con ella se volvió a mirarla y quizá murmuró algo que la afectaba y no llegó a entender. Debía de estar horrible. Instintivamente, buscó huellas de sueño en sus ojos e intentó arreglarse el pelo. Acostumbrada a andar con tacón alto, encontraba los pies torpes y empezaron a dolerle al poco rato. Una calina indefinible flotaba en el aire, a media altura.

A medida que se acercaba al centro de la ciudad, el tráfico parecía adensarse. En el puente, sobre la vía del ferrocarril, había incluso un pequeño atasco. La barahúnda de los *claxons*, el gesto contrariado de los conductores, el grito que alguno de ellos dirigía a los de delante, acabaron de confundirla y anonadarla. Sobre la vía férrea se detuvo. Veía ambos lados del puente, acodada en la barandilla. Por donde había llegado hasta allí sólo acertaba a distinguir, destacada, la torre del campanario de una iglesia que no sabía, sin embargo, identificar. Al otro lado, donde suponía que había de ir, la confusión, la prisa, el caos. Levantó la vista y vio a lo lejos el edificio rojizo de la estación y algún mercancías que retrocedía y avanzaba lentamente, sin que en apariencia le guiara razón alguna. Casi a sus pies, la luz roja de un disco cambió bruscamente. De improviso, quedó envuelta por el vapor de una máquina jadeante, que surgió de debajo del puente no sabía cómo. Cuando el humo se disipó, ella estaba ya andando y casi había dejado atrás el quiosco de bebidas («cañas y tapas de cocina, a elegir, dos cincuenta») que se levantaba al pie mismo del frustrado ingenio arquitectónico del puente.

Las calles se retorcían más si cabe, se estrechaban. La vetustez de los edificios era mayor. Algunos llegaban a mostrar un rostro decré-

pito, apuntalado. El calor y la humedad subían de grados. Un indescifrable hedor la hizo apoyarse un momento en una esquina, a punto de vomitar. Al recuperarse, la rodeaban ya tres o cuatro personas, todas de mediana edad, que le hacían solícitas preguntas. Se desembarazó de ellas como pudo, y continuó caminando con paso que quería ser seguro. Los pies empezaban a dolerle ya seriamente. Estuvo a punto de quitarse los zapatos y andar descalza con ellos en la mano. La suciedad del pavimento la hizo desistir.

Cuando desembocó en la plaza, no demasiado grande pero sí un oasis en aquel dédalo de callejuelas, le pareció un milagro. Casi arrinconada, bordeada toda ella por casas de dos, tres pisos lo más, limpias, donde podía verse más de una puerta de madera noble claveteada por brillantes bronces, quedaba casi en penumbra por gracia de cinco o seis gigantescas coníferas. Un par de bancos de hierro, antaño pintados de verde sobre el albero ya ceniciento del suelo. En uno de ellos, el guarda municipal de parques y jardines dormitaba, semejando la flor rojigualda del sombrero, echado sobre la cara, un ojo monstruosamente fijo. Nadie más parecía existir por los alrededores. De cuando en cuando, por la calle, que parecía enormemente lejana, cruzaba, más oído que visto, un automóvil.

Había desdeñado los bancos y se sentó en el pedestal de piedra que sustentaba la estatua, en el mismo centro de la plaza. Parecía que ésta se hubiese proyectado para este menester. Recostada, con las piernas extendidas ante sí, la cabeza echada todo cuanto podía hacia atrás, contemplaba, otra vez, la representación de aquel caballero de cuidada barba, en ademán de empuñar un florete que no existía reproducido en la piedra. Quiso recordar, entonces, otros días, otros momentos en aquel mismo paisaje ciudadano, tranquilo, algo estrecho quizá, antiguo y remoto. Casi le resultaba imposible imaginar, ahora, reconstruir la imagen de las chachas reconviniendo a los niños, abandonando por un momento la charla animada y ruidosa con un soldado, o tal vez con un joven de aspecto campesino —la camisa desabrochada, las mangas remangadas hasta el codo, el pantalón, gris o azul, sujeto por una vieja y gastada correa de cuero—, emigrado hacía escaso tiempo a la ciudad. Ni tan siquiera el guarda, que seguía impasible, dormitando, le parecía hubiese podido estar jamás en otra postura que aquella que ahora tenía. Luego, al caer la tarde, los faroles encendiéndose, uno en cada extremo, proyectando una luz mortecina, cierto ajetreo en las casas, algún turismo o quizá un Land Rover que llegaba sin excesivo ruido y aparcaba, volviendo de las faenas del cortijo, frente a alguna puerta. Una luz eléctrica iluminaba alguna ventana; formaba cuadrículas en los cristales de los cierres, contribuía

a dar sensación de vida al conjunto. En sombras la mitad del rostro, el caballero que jamás llegaría ya a empuñar su arma cobraba una mayor dignidad. La memoria de aquel a quien se quiso honrar quedaba entonces efectivamente honrada. ¿Quizá un pintor, pese al ademán de guerrero? ¿Zurbarán?

Al fondo, al otro lado de la calle, lejanísima, una galería de auténtico corte medieval acababa de dar sabor al conjunto. El palacio, lujosa residencia hoy de algún noble desde luego no venido a menos, ocultaba la tristeza lóbrega de un convento de clausura, cuyas altas, tupidamente enrejadas y angostas ventanas se asomaban allá donde la calle se bifurcaba en dos más estrechas aún.

De pronto, todo acudió a su memoria a borbotones, con precipitación y confusión, propio todo ello de aquellos últimos días. Justo allí donde el guarda seguía ahora durmiendo, él casi la obligó, enlazándola por los hombros, a entreabrir los labios y cerrar los párpados. El beso fue torpe por parte de él, inexperto, y esto la había emocionado profundamente. Recostó la cabeza en su hombro y no había pronunciado el reproche que, por costumbre, acudía a ella. Todo fue tan romántico, le parecía ahora así, tan escandalosamente romántico, que debía haber resultado ridículo, irreal al menos.

A retazos, a saltos, a trompicones, las escenas se sucedían, se superponían y se mezclaban. En modo alguno podía precisar en qué momento el signo de las cosas y de los hechos cambió de aquel modo radical. En qué instante ella había advertido el cambio y había intentado detenerse, cuando se dio cuenta de que, hiciese lo que hiciese, era ya demasiado tarde. Era extraño que jamás hubiera vuelto luego a pensar en ello, a intentar fijar sus ideas de ahora sobre aquellos sucesos, insignificantes sin duda, en los que, pese a todo, la lucidez nunca llegó a perderse del todo.

—Buenas tardes —había dicho alguien.

Un viejo renqueante, apoyándose en un bastón de madera tosca, había cruzado ante ella y había ido a sentarse junto al guarda, al que consiguió movilizar tras varios intentos. Mientras éste se echaba hacia atrás el sombrero, colocándolo correctamente sobre su cabeza, y dejaba ver un rostro sorprendentemente amable, y hasta bello, por más que marchito, el recién llegado irrumpió a hablar inconteniblemente, sin elevar el tono de voz. Le era imposible coger una sola palabra. Uno y otro, a veces los dos al mismo tiempo, la miraban, no de reojo, sino directamente. Recompuso el gesto como pudo, aunque en modo alguno se había sentido incómoda. Sonrió tenuemente. Empezaban a dolerle los huesos ahora, de estar tanto tiempo sentada sobre la piedra. El bochorno había amainado. Parecía que la ani-

mación fuera mayor, sin poder decirse exactamente el porqué. Al levantarse, había alisado la falda por detrás, hasta comprender la inutilidad del gesto. Toda ella estaba arrugada, desgreñada, un tanto sudorosa. Y un vacío enorme en el estómago. Debía de ser tarde. Al final, el disco del sol, deslumbrante, había conseguido romper la masa gris, compacta y uniforme de las nubes. Lograba atravesar, por algún lado, el tupido tapiz de las coníferas. Reverberaba en algún cristal. En pie, mas sin separarse del sitio en que había estado tanto tiempo sentada, preguntó a los hombres la hora. El guarda jaló de una cadena plateada, gruesa e interminable.

—Las seis y veinticinco, señora.

Les dijo adiós con la mano y ellos habían contestado a coro. No había el más leve deje de extrañeza o de curiosidad en sus voces. Viejos que mucho han visto, sin duda, en esta vida, y que ya nada de ella parece sustraerles de su sólida posición mental, de su mundo basado en la sabiduría y en la experiencia.

Al empezar a caminar, había comprendido, de súbito, que también ella lo quería.

☆

Pareció que no hubiese dudado ni un solo momento de que ella terminaría por llegar. Sobre el velador de hierro y mármol, una taza de café permanecía con su contenido intacto.

—Debe de estar helado —observó, a guisa de saludo, sentándose frente a él.

—¿Cómo?

—El café.

—¡Ah!

La miraba profundamente, con toda su atención, intentando adivinar aquello que ella podía decirle ya con toda certeza, si hubiera acertado con las palabras precisas para ello.

—¿Te ha preguntado muchas cosas tu madre?

—No he ido allá —contestó él—. No habría sabido qué decirle.

—Ahora ya puedes ir —pudo pronunciar, por fin—. Ya tendrás algo que decirle.

El se había incorporado bruscamente, derribando casi la silla de tijeras. Los veladores, discretamente separados, se alargaban entre los árboles, bordeando los parterres del parque. Parecía imposible que le hubiera encontrado, y más imposible aún que hasta allí hubiera llegado un camarero a traerle el café que permanecía, ya inservible, sobre el mármol. La había sujetado con fuerza inusitada por la mu-

ñeca, hasta hacerle daño. Pasados unos instantes, pareció serenarse, volviendo a su asiento. La presión de su mano se hizo más débil, hasta convertirse en caricia. Ella había cerrado los ojos desde el principio, y no los abrió. Su aliento le llegaba de nuevo agitadamente, adivinado ahora también.

—Has de venir ahora mismo a casa conmigo—le había dicho, sin abrir los ojos—. Has de venir conmigo—repitió, mirándole ya francamente.

—Sí—contestó él.

De pronto se había sentido enormemente alegre, avasalladoramente viva.

—Hace lo menos doce horas que no como, y me he dado un hartón de andar.

Esbozó una sonrisa, y había añadido casi riéndose:

—Y me parece que él está protestando.

—¿Lo quieres, lo quieres?

—Lo quiero, lo quiero, lo quiero...

Había seguido diciéndolo interminablemente, aun cuando, regresando, los dos muy juntos, la mano de él la abrazaba por la cintura ya incipientemente abultada.

José Batlló
Calle Garcilaso, 231. Sobreático, 2
Barcelona

GALDOS Y BALZAC

POR

FRANCISCO C. LACOSTA

INTRODUCCIÓN

La gran polémica literaria española del siglo pasado se centró en una inclinación hacia el realismo sopesada por otra de tradicionalismo. «La cuestión del siglo» puede fijarse a partir de la segunda mitad de tal siglo XIX, y dio lugar a los más embravecidos combates novelescos y epistolarios de toda la época.

Las raíces del conflicto procedían de la vecina Francia, donde la teoría realista empezaba a causar furores después de que la escuela romántica pasó a mejor vida. Uno de los escritores más prolíficos fue Honorato de Balzac, que a su figura gigantesca unía una mente altamente productiva, cualidad ésta aplicable también a su colega hispano.

Aparte de explorar el mundo de las discusiones Galdós contra Pereda, vamos a resaltar algunas cualidades comunes a los dos grandes escritores español y franco.

La calidad de Benito Pérez Galdós como autor ha sido ya de sobra explicada por una buena reserva de críticos. Apuntemos, sin embargo, que al tiempo de sus triunfos literarios en Madrid, ya hacía algún tiempo que había dejado su nativa Canarias (de la que nunca escribió nada), se encerró en su soltería como si fuese una torre de marfil, dedicado por entero a sus escritos y fulminó la sociedad española con sus diatribas literarias.

Su genio creativo fue único, un directo sucesor de Cervantes, como se le ha considerado, pero algunas de sus ideas son causa común de esa revolución industrial que tuvo lugar en la Europa del siglo pasado. Esa es una de las causas del realismo como escuela literaria a la que se adaptó concienzudamente Balzac. La unión ideológica entre ambos escritores es un lógico producto de tales tiempos, sin precisión de que uno en particular siguiera la estela del otro. Ambos, en este caso preciso, siguen su propia ruta.

Las largas horas de escritura en Galdós nos ha producido una novelería cuantiosa. Lo propio ocurre en el mundo de la ficción de Balzac. Podríamos esbozar que una causa primordial de ambos escri-

tores pudo ser la nostalgia de un mundo mejor, la reforma de una sociedad que consideraron caduca; la ambición y la generosidad son temas que entran libremente en sus libros.

Aunque la novela galdosiana no empezó a mostrar fuerza expositora de tesis hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX, después de ser ampliamente conocido su colega francés, hay que reconocer que las fuentes españolas se derivan por completo de la situación caótica del país. Los principios generales estaban allí, sólo quedaba aplicarlos. El principio en Pérez Galdós lo fue sin una guía apropiada: no se halla un análisis empírico de sus futuras tesis. La dignidad de su novela de «púlpito» empezó a revelarse cuando ya la *Comedia humana* era ampliamente conocida.

Aquí nos enfrentamos a otra cuestión del siglo, esa posible influencia balzaquiana en Galdós reconocida por unos y negada por otros. El crítico Berkowitz, en su estudio sobre *La biblioteca de Benito Pérez Galdós*, trata de clasificar a los escritores, cuya obra pudo ejercer alguna influencia sobre el autor español. Aparte de distinguir derivaciones generales desde un Cervantes hasta puntualizar más en un Dostoievsky o un Dickens, llega por fin a citar un suelo fértil, cuya cosecha pudo haber pasado allende las fronteras. Cualquiera que sea el valor de estas asimilaciones, de hecho discutibles, es curioso que reflejan un punto de vista seguido por otros críticos, el de una cierta influencia del escritor francés sobre su colega hispano. Esta aseveración, aunque seguida por varios, difiere del Galdós libre de todo influjo literario, presentada por los galdosianos, en que resaltan las ricas fuentes imaginativas basadas en un profundo espíritu de observación. Sus libros son el resultado de un lector insaciable que poseyó en grado sumo la habilidad de crear un *melting pot* de la sociedad, matritense en especial, de finales del siglo anterior.

En la biblioteca de don Benito, rica asimismo en títulos foráneos, se encuentran las obras completas de Balzac. Esto no es ninguna sorpresa, pues ya es un hecho conocido que en uno de sus viajes a París Galdós se entusiasmó con la novelería completa del escritor francés.

Se conoce también la influencia francesa en la literatura española, dejando aparte el lejano período post Siglo de Oro y la escuela romántica, para llegar al realismo y naturalismo de fines del siglo XIX. Con más precisión, Pérez Galdós, en sus diferentes viajes a la capital francesa, se saturó en especial del gran Honorato.

Pero nuestro autor no fue un hombre de letras satélite de nadie, que en aquel tiempo era lo habitual en particular de la ya citada

Francia, dictadora entonces del mundo de la inteligencia. Galdós era muy amigo de ese país, pero a eso se redujo todo.

Los dos fueron los novelistas de la gran humanidad que vive su existencia cotidiana llena del profundo sentido de su país y de su tiempo. El gran héroe, que es igual en todas partes y en todo el mundo, no les interesaba como no fuera por el otro lado, por el no heroico, por el que pudiéramos llamar reverso doméstico. El gran mérito es el de habernos enseñado ese reverso vulgar de cada personaje solemne, que los demás no ven y que ellos conocían en gran parte, porque conocían asimismo profundamente la historia de sus naciones; pero, sobre todo, porque su repertorio de datos, de vidas íntimas, de los reflejos sociales, de las virtudes y los defectos de la existencia media de sus contemporáneos no tenía fin, y con certera intuición adivinaban todo lo que había de humano y vulgar barro en el esqueleto que sustentaba al gran protagonista, llamárase Araceli o Rastignac.

Y ahí podemos terminar esa diatriba literaria, galardonando a don Benito con la afirmación de una novelería propia, aunque entre en la secuela temática del autor de la *Comedia*.

Un breve encasillado nos hará ver esta coincidencia de postulados; Balzac, tomando el título de «comedia» (derivado de Dante), la divide en «études des moeurs, philosophiques, analytiques». Es así que encontramos en su obra gigantesca tres momentos distintos:

1. La observación de la moral y la descripción de un estado social.

2. Un análisis filosófico de las fuerzas psicológicas, sociales y tal vez metafísicas que explican los estados observados.

3. Una verdadera ética analítica que se preocupa de revelar entre estas diversas fuerzas buenas y malas que pertenecen a una serie de principios.

En una interesante carta de Balzac a madame Hanska, vuelve él a esta distinción de tres cimientos en su obra, conectándolos a las tres grandes divisiones de la *Comedia Humana:*

1. Estudios de costumbres; todos los efectos sociales, los sentimientos y sus juegos.

2. Estudios filosóficos; el porqué de los sentimientos.

3. Estudios analíticos; los principios.

Este plan va de lo concreto a lo abstracto, típico de Balzac. Sin embargo, en una nota del manuscrito de *Eugénie Grandet* (París: Bibliothèque Morgan, 1833), el autor hizo un borrador de un plan directamente opuesto:

1. Estudios anatómicos sobre el estado social.
2. Estudios filosóficos.
3. Estudios de moral.

Mas el encuadrado primero predomina.

Notemos ahora la división galdosiana; el autor simplemente subdivide su obra en «novelas de la primera época» y «novelas contemporáneas». Pero lo concreto se hace necesidad; dejando aparte la también sencilla división de *Episodios Nacionales, Novelas, Teatro, Varia,* Hurtado y Palencia, en su *Historia general de la literatura española,* comprenden las novelas de Galdós (punto cumbre similar a Balzac), en:

1. Novelas idealistas, de tesis y tendencia social.
2. Novelas naturalistas.
3. Novelas realistas.
4. Novelas de tipo de las de Tolstoi.

Federico Carlos Sainz de Robles, en su introducción a las *Obras completas* de Pérez Galdós (Madrid: Aguilar, 1950), discutiendo tal subdivisión—falta de naturalismo *per se* en la obra galdosiana, y el hecho de ser ya Galdós un escritor consagrado cuando se familiarizó con la producción del ruso—, prefiere el agrupamiento siguiente de Gutiérrez Gamero y de Laiglesia reflejando la aproximación analítica del autor francés:

1. Novelas surgidas a impulso de la preocupación religiosa.
2. Novelas que tienden a pintar y describir la sociedad madrileña de su tiempo.
3. Novelas en las que se proyecta la sombra de lo ultraterreno en los conflictos de la vida humana.
4. Novelas simbólicas y fantásticas.
5. Novelas psicológicas.

Con estos cimientos en marcha falta ahora observar los puntos de contacto y de diferencia entre ambos genios.

Escenario

Partamos de la siguiente premisa, la coincidencia del ambiente es abrumadora. La época, lugar, acción, ambiente en general, son «tres unidades» tanto balzaquianas como galdosianas que se centran en un común denominador, el influjo social sobre el individuo.

Se dice que una novela debe tener como principio una «historia de pasión», una trama de «obstáculos incalculables» que deben ser

abatidos por la «fuerza del heroísmo», la «violencia del amor», o por la «pasión de sus personajes». Una casi definición que podría aplicarse a la mayoría de las escuelas literarias dentro de este género. Pero en los dos autores citados estas emociones siguen un camino determinado, empezando por la presentación de un problema, complicándolo y terminándolo en un desenlace infeliz en la mayoría de las situaciones.

Estamos lejos de presentar el tipo de la novela romántica que prevaleció en el mismo siglo y que atenazó una audiencia con efecto de droga. El sentido crítico de estos autores está diametralmente opuesto a la corriente literaria de los mil ochocientos treinta y cuarenta, decidiendo que sus tópicos debían reflejar unas ideas cuyos resultados podrían constatarse como menos *mouchoir mouillé* y más tesis. En otras palabras, suplantar la melancólica reflexión por la catarsis de una nueva cultura producto del reflejo del ambiente de la revolución industrial.

Benito Pérez Galdós no pensó en la novela como una droga. Usó este género en un machamartillo de excitantes teorías-sueños (cualidad que asimismo puede aplicarse al opio, pongamos por caso), mas la reacción del adicto, el lector, está muy lejos de la depresión moral. La catarsis aquí ha llegado por el contrario al punto cumbre. Los dos escritores coinciden en una novelería que nos viene en oleadas de poder creciente; la novela que considera los méritos o deméritos de la sociedad como instrumentos del bien o del mal para el individuo en particular, y de los cuales se deriva una moral que puede beneficiar a la humanidad. He ahí la novela de tesis, tan rica en la obra galdosiana.

Pasando a un plano más directo vemos en el escritor hispano como un representante del artista literario. Las escenas, costumbres, personajes, ideas, todo gira en el tiovivo de un círculo vicioso tomado del natural topográfico de Madrid o del París de Balzac. El ojo inquisitivo de estos observadores tiene como resolución descubrir un material situado en la época presente (de sus tiempos). Vemos a través de sus producciones como en un paciente abierto en una sala de operaciones por un hábil bisturí; lo canceroso está vívido, corresponde al lector el extirparlo.

En su análisis crítico de lo social, Pérez Galdós defiende su derecho como tal crítico a discutir unos temas cuyas deficiencias morales quedan igualmente condenadas en *César Birotteau*, por ejemplo. El crítico-novelista expresa su libertad de acción al máximo; sus historias pasionales están aquí definitivamente delineadas, los obstáculos incalculables y la fuerza del heroísmo ejemplifican un estético punto de vista de

crítica constructiva. Todo reproduce un retrato social retocado y, por ende, embellecido.

Balzac, en *César,* ostensiblemente demuestra la actualidad, casi un *approach* científico a un estudio tomado del natural. La historia es un canto a la épica inacabable de los sentimientos humanos sin esa melodramatización de la novelería romantizante. César es un tipo de residente parisino como cientos otros; sin embargo, parece que se nos describe «así» por primera vez, una excelente pintura de un hombre de negocios, al que podríamos parangonar a León Roch, pongamos por caso, de esa siempre latente burguesía naciente en tal período. En ambos casos, excluyendo por un momento lo religioso en *La familia de León Roch,* en las dos novelas no son sólo los colores y contrastes los que se nos presentan en perfecta consonancia con la armonía del arte, sino una visualización que alcanza hasta el detalle de lo microscópico. Estas «scènes de la vie parisienne» tienen su exacta contrapartida en el artista español. Lo matritense es piedra de toque en Galdós; un ejemplo entre muchos lo hallamos en *La desheredada.* Los puntos de contacto se aúnan una vez más al presentar un conglomerado de personajes entre la miseria prolífica de estas dos urbes. Esto merece atención en otra idea subderivada; la mescolanza de honestidad y corrupción entre los habitantes de las dos metrópolis. Esta yuxtaposición la estimamos de alto valor objetivo, artístico, no de otra manera podría amalgamarse lo inocente y lo criminal, lo vicioso y lo virtuoso, no en contraste exagerado, sino en «sketches» de una vívida actualidad.

Père Goriot, cuyo héroe podría describirse como un Lear parisiense, es una obra mucho más conocida que *César,* tal vez por ser superior en fidelidad de delineación, aunque inferior en desarrollo de argumento. Las conocidas escenas en la casa de huéspedes están dibujadas con una exactitud minuciosa, como la de un pintor plasmando el detalle realista, crítico, casi irónico, que encontramos en un Brueghel. Esta pintura de lo decadentista del disoluto París aparece con expresividad propia en *La desheredada,* ya citada; en *Misericordia;* en el ciclo de los *Torquemadas,* y en tantas obras galdosianas más.

Otro ejemplo del escritor allende las fronteras. En *Eugénie Grandet,* se nos muestran habilidosamente otras escenas de la vida provincial. Galdós, aunque se centró tenazmente a su Madrid adoptivo y adaptado, se escapa alguna que otra vez a dibujar lo provinciano, *Angel Guerra,* con su Toledo chismorreante y anacrónico entre tanta gloria sería un ejemplo gráfico de esa similitud a su colega francés.

Este superrealismo, en realidad una deformación romántica, es típico en los dos escritores. Ambos cantan lo aventurero de las ciu-

dades de sus tiempos, con sus contrastes de palacios y casuchas, pero estas aventuras, una vez más, están encaminadas a predicar la compasión y el remedio hacia los miserables, acusando a los infractores, con énfaisis de tesis en los últimos y de tema en los primeros, más allá de aquel «nouvel art Chrétien» de un Víctor Hugo, citemos por caso.

La ciudad misma juega un papel de suma importancia en ambas obras. Es a veces el héroe, o por mejor decir, el antihéroe. Es este fondo urbano el que se presenta con una típica fiebre descriptiva, siempre más acusada en Galdós, su eterno Madrid.

En la obra balzaquiana también domina el clima urbano, la capital o la ciudad provincial forman el cuadro de la mayoría de sus novelas. Y es que la tragedia del hombre contemporáneo se desarrolla en la ciudad; es allí, sobre todo, donde se encuentran las grandes obras de ese siglo XIX hijo del progreso, desde Dickens y Dostoievsky hasta Balzac y Galdós, los cuatro grandes pilares de la literatura europea de sus días. La lucha y la inquietud de sus autores se reflejan en los contrastes, los conflictos materiales y morales que resultan mucho más intensos en la atmósfera enfebrecida de la ciudad, es aquí donde se puede observar en todo detalle la viva psicología del hombre aprisionado por la multitud, del hombre aprisionando a otros hombres. El tema del pueblito cúspide de buenas cualidades resulta desdibujado, su moradores irrealizados; el *bon sauvage* y *Peñas arriba* pasan a mejor vida al lado de esas grandes pasiones reflejadas por esos grandes maestros del intelecto humano.

París, en la obra de Honorato, es una multitud de cosas; es la descripción minuciosa de una calle, de un barrio, de sus habitantes, la acumulación masiva de detalles físicos, técnicos, históricos, es la fisiología de la ciudad y su influencia sobre los seres humanos. Es asimismo la demostración de esta relación casi mecánica de causa a efecto, de este determinismo que fue tan caro al gran Balzac. A veces, pero raramente, surge la vasta imagen del alma colectiva y monstruosa de la ciudad.

Madrid, para Galdós, es a la vez mucho más y mucho menos. Se puede comparar, por ejemplo, la descripción de la casa de Baldomero Santa Cruz, en *Fortunata y Jacinta,* a la de Torquemada. Tomadas aisladamente las dos citas parece que pueda ser justificado el punto de vista en común; la descripción de dos familias. Pero es falsear la comparación el examinar una parte aislada. Así se podrían encontrar en Pérez Galdós cientos de pasajes del mismo tono. De hecho, esta descripción sugiere menos una reminiscencia de Balzac que la atmósfera de Madrid, como tan bien nos la hace sentir Galdós.

Es imposible separarle de Madrid, donde su alma se impregna e impregna el todo. Para él Madrid es España entera, su amiga y enemiga, su enfermedad y su remedio. Esta interpretación de la capital es excepcional, más que en ningún otro autor (en especial uno que no es «nativo»), la villa del oso y del madroño aparece en las letras españolas como un monumento de pujanza y de victoria, habiendo llegado a ser en la obra galdosiana la síntesis geográfica de toda su existencia.

En el francés, igualmente, una casa con frecuencia explica las costumbres y representa las ideas de toda una clase social; por ejemplo, la casona de los Cormon en Alençon *(La Vieille Fille).* En *Les Employés,* Balzac vuelve al mismo tema explicando con detalle que los personajes hacen cosas sin darse cuenta, acciones derivadas de las circunstancias urbanas o rurales. Están identificados con la natura ciudadana y la naturaleza campesina, compenetrándose en ella y reflejándose en su vida individual.

Y partiendo de estos principios, la natura para un empleado es su pupitre, horizonte de libros, polvo, tinta, techos grises. Se comprende la tendencia del medio ambiente y su efecto destructivo. En una forma general, Balzac busca para sus dramas un encuadrado apropiado, y cada vez se nos explican sus personajes por el medio en que se desenvuelven. París, por tanto, es un teatro bien indicado para monomaníacos, como Hulot, Vautrin; o para los ambiciosos, como Rastignac, du Tillet, Nucingen. Se nota también que sus avaros provincianos, Grandet, Hochond, Rigou, Séchard, se distinguen netamente de sus «colegas» parisinos Gobseck, Gigonnet, Samanon, Vauvinet. Es el medio ambiente el que explica en gran parte estas diferencias.

Estas fuerzas naturales-antinaturales son a la vez causa y efecto. La casa, una vez más, influye sobre las costumbres, moldeando el carácter, el gusto, los hábitos de las personas; en esas siniestras e implacables casas la intolerancia se trasluce en los muebles, en los cuadros, etc.

Igualmente, en las primeras páginas de *Père Goriot,* su autor traza un retrato pintoresco de la viuda Vauquer en un proceso de personalugar. Este escritor señala también la influencia del «momento», tipos y acciones característicos de su época. Hay, es cierto, algunos representantes de *l'ancien régime,* el barón du Guénic, el marqués d'Esgrignon, pero son sólo trazos entre la batahola de personajes de su tiempo. Unos tiempos revolucionarios, desorganizados entre la ambición y la falta de escrúpulo, adoradores del «becerro de oro».

Al lado de esas influencias del medio ambiente, educación, etc., hay, además, otras que modifican tanto lo físico como lo moral. Ampliemos la del oficio. Al principio de la novela *Cousin Pons,* Balzac

apunta que la mayoría de los observadores de la natura social pueden adivinar la profesión de un tipo al verle venir. La costumbre de sentarse, por ejemplo, modifica el cuerpo. En una de sus *Esquisses parisiennes,* denota la transformación de un empleado alegre, sonrosado, delgado y espiritual, en un notario; es decir, en un hombre gordo y bajo, vestido de negro, siempre atiesado y, sobre todo, pretendiendo darse importancia. *(Obras diversas).*

Hasta el alimento es materia de análisis, pues los destinos de un pueblo dependen de su nutrición. Los cereales han creado las gentes artistas. *(Ibid.)*

La simpática escena de Fortunata sorbiéndose un huevo cuando la conoce Juanito Santa Cruz, podría considerarse como un botón de muestra de este cuidado, por el detalle del análisis de estos artistas, que descienden hasta lo inverosímil para puntualizarnos detalles del ambiente.

Todas estas causas se agitan a nuestro alrededor de una manera mediata o inmediata, y actúan sobre nuestros actos, o nos predisponen a tal o cual hecho. Así otra causa importante en la obra de Honorato de Balzac es el azar. Es por azar que el barón Hulot reencuentra a madame Marneffe. Acaban de echarle a la puerta, Joséphа, y conscientemente o no busca una nueva amante. Es por azar que se encuentra a una pérfida mujer, por lo que toda idea de mejoramiento de sus vicios queda descartada. *(Cousine Bette.)*

Es también por azar que Remonencq se da cuenta del valor inapreciable de la colección Pons. Este azar va a desencadenar sobre el viejo músico todas las persecuciones habidas y por haber. *(Cousin Pons.)*

Es por azar que Balthazar Claës reencuentra a Adam de Wierzchownia, el hidalgo polaco que le lanzará a la búsqueda del absoluto. *(Recherche de l'Absolu.)*

Este azar, dentro de un marco ambientado, pasa la frontera y sigue a Fortunata, cítese como caso, en todos sus dimes y diretes con su amante. O a la Rufete en la busca por su absoluto, la riqueza nobiliaria. O al chiflado Bailón, en sus diatribas filosóficas con Torquemada, y así *ad infinitum.*

Pero éstas no son teorías deterministas (aunque Balzac se apoyó en ellas más que en el caso del hispano). Lo que parece azar es, en realidad, la vida misma. Tampoco sirve de clave a las pasiones, más bien las secunda, o por lo menos es como un punto básico de su evolución. Es como una suerte de fatalismo, algo inevitable. No superstición, sino, una vez más, la formidable corriente del escenario-vida.

Considerado todo en conjunto, hay más lógica en las novelerías de ambos que en muchos de sus contemporáneos, y, por supuesto, que en los de esa era romántica, sus directos antepasados.

En otra idea derivada, ¿hay en tal ambiente muestras de freudianismo? Al comenzar a leer *César Birotteau* encontramos a la perfumista despertándose sobresaltada en medio de un sueño espantoso. Se aparece a sí misma vestida en harapos, abriendo la puerta de su tienda con una mano arrugada y seca, al mismo tiempo que pide limosna. Luego busca a su marido, pero no está allí, pues fue a tomar las medidas de su apartamento. Birotteau, más tarde, le expone sus proyectos, y en la discusión que se entabla entre los dos a propósito de este asunto, ella le predice todo lo que les va a llegar; es decir, los hechos más principales que constituyen la intriga de la novela.

También al principio de la *Cousine Bette* hallamos este giro literario. Madame Hulov ve asimismo a su esposo declinando de día en día gradualmente, hasta que se hunde en el barro social.

Esta situación «psicoanalítica» de complejos soñados o reales aparece profusamente en Galdós, María Egipcíaca, Jacinta, u otro chiflado más, Maximiliano, parecen víctimas crónicas del diván psiquiátrico. La respuesta a la intuición freudiana en los dos autores cabría centrarla en la influencia del lugar sobre sus personajes. Lo intuitivo es mera realidad pasada por los poderes observadores de esas mentes creativas, esa realidad social, ambición o religión, para citar dos aspectos, que afecta con detalle fotográfico al escenario físico y moral. La violencia determinada de la jungla de asfalto sobre el individuo coincide en efectos con esa novela de la tierra, para citar un término comparativo, cuya vorágine engulle a todo personaje.

De nuevo, las tres unidades en unos retazos de vidas encuadradas en un ambiente malsano, aunque sin hundirse en el naturalismo zolesco.

Personajes

Una de las fuerzas piramidales de Benito Pérez Galdós y Honorato de Balzac se centra en los personajes. Paralelos en ideas y también dentro del génesis creativo de un Dickens o un Dostoievsky, se lanzaron a desarrollar una teoría justificando la verdad social en ficción para reflejarse de nuevo en verdad o mensaje. Es como una estrategia de atacar lo intenso-objetivo-maldad pasándolo bajo el yugo de lo subjetivo-novelesco para lograr un resultado de bondad-objetiva-creadora. El primer proceso, la corrupción de ciert s ejemplares de la

sociedad liberal del siglo pasado, queda expuesto a la reacción simbiótica del cruce de unos agentes nefastos por la probeta del creador, o segundo proceso, quedando como resultado un nuevo subproducto purificado derivación del antecedente. El artista objetivo podría definirse como representante genuino del arte, dado que el arte es por esencia objetivo en la acepción clásica de la palabra. Cervantes (directo antepasado literario de Pérez Galdós), sería el ejemplo de esta premisa al presentarnos unos personajes en un ambiente inadornado de símbolos imprecisos, y sí de unas impresiones coloristas supremo toque de la verdad objetiva. Tanto Galdós como su colega francés aplican este principio a rajatabla, pero más que la localización nos interesa en los dos genios esa presentación de una grandiosa figura central, como esas opulentas señoras de Rubens de las que la serie de María de Médicis podría ser un botón de muestra, figuras que son el foco de todo el cuadro novelístico.

Entrando en nombres precisos confrontemos al prestamista de *Eugénie,* busca y rebusca de un solo fin, una personificación del *goldlust,* que aparece magistralmente presentado en una figura de la novela *Torquemada en la hoguera,* don Francisco el Peor. Podemos deducir que la habilidad descriptiva de Galdós y de Balzac corren parejas en estas *tranches de vie* tan realísticas que las leemos, valga la expresión común, a renglón seguido.

Pero la atracción no significa necesariamente derivación; los dos son genios creativos dentro de su propia esfera, y aplica a ambos una especie de definición cuantitativa y cualitativa: los dos grandes autores, son el producto de haber creado unos personajes con alma universal. Va más allá del espíritu de la época, es como el resultado de siglos de civilización humana resultantes en un producto único, unos corazones humanos diseccionados hasta presentarnos la última partícula de sus sentimientos.

Para los dos creadores la naturaleza introspectiva de sus impresiones novelísticas es un concepto más importante que el mundo exterior. O sea el exterior macrocosmos se transforma en interior microcosmos. Cierto que hay un ejército de personajes, sentimientos, lugares (tiempo, lugar y acción), tan extensos como un tapiz gigantesco, pero la belleza habilidosa de ambos se centra en el recreo de esas miniaturas descriptivas que nos hacen observar a unos tipos, por ejemplo, como vistos en una mesa de operaciones, el detalle último hecho realidad. Eugénie Grandet, Père Goriot, César Birotteau, tienen su contrapartida en Fortunata o en Jacinta, el abuelo conde de Albrit, o en Francisco Torquemada.

No hagamos caso excesivo a un ligero toque romantizante común, otro trazo más, a los dos autores. Nos referimos, por ejemplo, al tono casi truculento o grandilocuente de las aventuras y sufrimientos de una Eugénie Grandet francesa o una Isidora Rufete española. De haber algún rastro de la escuela romántica, ¿Schiller en Balzac, Walter Scott en Galdós?, es tan circunstancial que queda superabundantemente abatido por lo realista. La Isidora de *La desheredada* es una muestra de un sufrimiento continuado, víctima de su ambición, una figura patética que nos hace amarla, compadecerla y detestarla a partes iguales. Su punto de contacto con Eugénie está basado en esa serie de profundas y desventuradas aventuras típicas del *roman* sentimental galo, pero sobresale de igual manera la emoción realística que penetra toda la obra de Balzac.

Tal vez es en la novela *Père Goriot* en donde Galdós coincide en ideas que surgen como producto de su propio campo de experimentación. En la obra capital del francés, su personaje central, ese *Christ de l'amour paternel,* podría reflejarse en esa serie de personajes galdosianos humildes y humillados (Nazarín); otro punto de contacto, los Vautrin y los Rastignac, se aproximan a los héroes conquistadores, Araceli, Juanito Santa Cruz, figuras problemáticas a veces, tema repetido de héroe anti-héroe.

Se podrían hallar diferentes ecos de afinidades en detalle, tomando la obra citada balzaquiana, trazos materiales y morales, en uno de un «père éternel», nacido y crecido para formar un hogar y llegar a ser el complemento de su esposa e hijas; en el otro de un conde Albrit, abuelo «sin» familia.

Más analogías; Vautrin, exponiendo la filosofía de su vida trata a la humanidad con cierto desdeño, así «Licurgo» nos presenta una filosofía práctica a sus intereses denostando granujientemente a toda la raza humana.

Bajo el plan de la intriga, el tema del crimen violento, aunque pasivo, permitido por la aprobación implícita del héroe —Rastignac haciendo matar al hermano de Victorine—, se encuentra en *Doña Perfecta,* cuando ésta ordena a Caballuco asesinar a Pepe Rey.

Los razonamientos de Vautrin y el drama moral de Rastignac tienen su eco evidente en los argumentos de esta novela galdosiana. Y así sucesivamente.

Otras similitudes sobre algunos personajes; coincide, por ejemplo, el tipo de avaro Torquemada en algunos rasgos con Grandet. A decir verdad estas similitudes deben tomarse con gran reserva, el fantoche Torquemada, usurero algo humanizado a la vez que rodeado de una atmósfera sórdida y fantástica, puede ser que ofrezca algunas reminis-

cencias de Grandet. Similitudes que asimismo podrían aparecer en Harpagón. En cuanto a estos chiflados, como el músico balzaquiano que pudo estar inspirado por Gambara, obra que publicó en 1837, tipo de artista medio loco que parece salido de las páginas de un Hoffmann, también se encuentra con relativa profusión en la literatura de la época (Iéfimov, en la primera parte de la obra de Dostoievsky *Nietotchka Niezvanova*, 1849). Son, en suma, la consecuencia resultante de estos tremendos creadores de figuras títeres, personajes antihéroes.

Todavía se podría señalar, en lo que concierne al conjunto novelístico, el interés que por primera vez Galdós marca en la serie de los Torquemada sobre el problema familiar, ese rasgo algo humanizado de don Francisco el Peor, problema al cual también Balzac se siente aproximado.

Así, pues, estas investigaciones de impresiones o de reminiscencias de detalle tienen un interés sobre todo anecdótico. Conviene comprender las similitudes de personajes y de temas que aparecen en los dos autores e indicar las reacciones profundas de su propia sensibilidad. Se puede decir que don Benito es uno de los primeros escritores en plasmar en sus novelas el tipo del científico, resultado de la revolución industrial, en lugar del consabido héroe de profesión indefinida. (Sería curioso el constatar qué clase de oficios precisos desempeñan la mayoría de los héroes novelescos en la literatura española del siglo XIX. Uno se pregunta con relativa frecuencia de qué viven estos personajes, aparte de la profesión de «señorito».) De la misma manera, aparte de los grandes señores que se encuentran en la obra de Balzac, la mayoría son representantes de la clase media, la nueva *bourgeoisie*.

Al mismo tiempo conviene hacer dos reservas importantes; por una parte hay una definitiva diferencia entre los numerosos personajes de ambos escritores, un carácter por decirlo así enciclopédico de sus *dramatis personae;* por otra, ya viene desde Fernán Caballero la idea de separarse del héroe grandilocuente o poderoso que luego pasará a ser el héroe definitivo de toda la literatura europea de esos tiempos. Se reconoce *La gaviota* como la primera novela realista-costumbrista en nuestro país, debajo de cuyo manto se mató todo germen romantizante. Este sentimentalismo realista aparece en *Les pauvres gens,* sin que esto signifique ningún contacto de la Böhl de Faber y el autor francés.

Lo que sí es más definitivo, muy aparte de esas divagaciones analíticas, es el cuadro donde se mueven los personajes galdosianos y balzaquianos; Pérez Galdós nos presenta unos seis mil caracteres, casi todos situados en una jungla de asfalto, su Madrid adoptado y adoptivo (excepción hecha de algunas obras para no seguir la regla general); los barrios y calles madrileños nos son descritos con

una exactitud topográfica, *La desheredada, Misericordia.* En Honoré el hormiguero humano es el reflejo de una sociedad en la que pululan unos cinco mil personajes en franca lucha por un mejoramiento de casta en una topografía aquí más extensa. El mundo de los tipos de este autor es tan sólido como el de su contrapartida hispana; todo está de acuerdo, todo, a fin de cuentas, sigue una ruta precisa. El superconocido Goriot, ejemplo literario contrario al caos y a la anarquía del universo humano, y al mismo tiempo hoja seca llevada por el viento de su sociedad, de sí mismo. El frenesí de los personajes de Honorato de Balzac es, sobre todo, una simplificación dramática o desbordamiento de vida excesiva. Un frenesí de erupción de fuerzas maléficas, tortura de cuerpo y alma despedazadas entre el eterno combate de lo bueno y lo malo.

Dentro de los diferentes móviles que pueblan los mundos novelísticos de los personajes en ambos artistas, uno entre muchos nos llama la atención, la fiebre desatada del poder reflejada en el fanatismo por una idea o por la obtención de bienes pecuniarios. Este tema del dinero, por otro lado, está indisolublemente ligado a otro motivo de Balzac: el de la voluntad de poder, del héroe, del conquistador, en una diferencia de presentación a notar en Galdós. En el francés la concepción de la lucha por la vida, en una sociedad que comprime y oprime, incluye automáticamente la de la voluntad. Los que se rebelan, Vautrin, Rastignac, los Treize, habiendo visto la iniquidad fundamental de la civilización burguesa luchan como fieras. Es el ser que, tal como el narrador de los *Cahiers écrits dans un souterrain,* no ve más que dos posibilidades: o ser un héroe o zambullirse en el barro. Cualquiera que sea el profundo sentimiento de Balzac por sus héroes, la envergadura que les da supone por lo menos una simpatía instintiva. En todo caso nos presenta un conflicto nacido del hecho de aceptar tales ideas que se desarrollan sobre un plano material, con resultados tangibles bajo la forma del dinero y la pujanza. Es un drama social rodando sobre un problema plasmado por una necesidad exterior.

Consideremos ahora el caso de Caballuco, empujado más por el odio irracional que por la búsqueda de riquezas, su problema es el de vencer, y lo hace, a su juicio, matando a Pepe Rey. En parte su problema es el de Rastignac, pero sólo en parte, pues Galdós emplea otros argumentos al dirigir sus personajes al asesinato. Parece que en los tipos balzaquianos hay un convencimiento de que hay un motivo de muerte justificado en nombre de un interés supremo, como también Vautrin se justifica en su menosprecio de la masa llegando al mismo acto. Estos actos, argumentos, medios y motivos, parecen

similares en los dos autores. Pero aparte de tal parecido la diferencia resulta neta, en el franco el móvil pecuniario es la *pièce de résistance*, en el español todo menos eso. Los motivos de Pérez Galdós se imponen como lucha por el progreso, cambio de lo falsamente ortodoxo, crítica de la podredumbre social; el hermano de Isidora en su intento de asesinar al rey sería un ejemplo. Manuel Rufete es otro chiflado a quien el autor le ha negado la dignidad esencial del alma humana. Es un símbolo del anti-héroe que simplemente quiere ser un «hombre». Así, pues, nos enfrentamos, como también en el caso Caballuco, al crimen resultado de una necesidad más moral que material. Allí donde el personaje balzaquiano no sueña más que en su engrandecimiento material en relación a la sociedad, los galdosianos son arrastrados en la abstracción de una teoría moral-inmoral. A nuestro juicio estos últimos móviles son los peores, los mismos individuos del artista hispano ya están «muertos» antes de cometer su crimen. La sociedad les obligó a suicidarse moralmente, y de tal resultado surge el crimen material. Es, en resumidas cuentas, un asesinato de principio, no de hecho, y, por tanto, infinitamente más grave.

Merecen una ampliación temática estos personajes galdosianos, hay más móvil que la ambición monetaria encontrada en su colega. Galdós es un observador minucioso, un metomentodo literario, y de sus apuntes al natural surgen las existencias cotidianas de muchos hogares de la clase media en que comparte sus gustos o sus pasiones y desmenuza sus actores uno a uno, como el Pipaón reventando de vanidad y de influencia. *La de Bringas* podría ser otro diseño fotográfico de héroe y antihéroe en confusa, pero lógica, mescolanza. Porque la acción de su historia de trágica y conmovedora vulgaridad es un símbolo del autor y de su obra. Ocurre en el Palacio Real de Madrid, cuando lo ocupaba la Reina Isabel II, pero no en los salones solemnes, sino en las buhardillas. Digno de un Galdós tal contrasentido, que supo apreciar lo intuitivo de la vida ferviente que bullía allá arriba en el mundo ignorado, localizado bajo los techos, lejos, muy lejos socialmente del oropel de la real mansión. Allí, en unos cuantos metros cuadrados vivía una pequeña humanidad con sus pasiones en modo alguno inferiores en lucha interior a las de los de abajo, los de la Corte deslumbrante. Es curioso notar el simbolismo de la claraboya, espejo a través del cual contemplaban los habitantes del palacio el ir y venir de los personajes egregios. Como un mundo deslumbrante, un espectáculo de marionetas.

Y es en ese contraste de vidas grandiosas y humildes donde Pérez Galdós nos presenta una crónica patética de unas personas como actores buenos y malos de ese escenario llamado vida. Sólo un Galdós

nos podría presentar una pintura tan vívida, unos seres ficticios tan llenos de realidad.

Sus personajes tienen varias dimensiones, como en *Realidad,* otra novela de visionarios, quizá de perturbados. Federico Viera y Tomás Orozco, por la precisa sutileza y la convincente humanidad del diseño, logran relieve tan viril, aunque erróneo, como los nacidos de la pluma de un Dostoievsky, *Crimen y castigo,* póngase por caso. Es la afición de sus creadores a esa zona de la naturaleza humana en que las fuerzas subliminares preparan oscuramente la acción y el carácter en una lucha de móviles a veces rayanos en la locura.

Otros tipos de un subconsciente faltos de balance se hallan en *Angel Guerra,* novela místico-freudiana anterior a Freud en unos diez años y anterior a la propagación de estas teorías en España en casi treinta años. (Freud entra en España hacia el año 1920, *Angel* apareció en 1891.)

O Villaamil *(Miau),* preocupado con el *income tax,* panacea para los males nacionales, etc. Y no nos despeguemos de los tipos galdosianos sin indicar que el tipo de mujer reelaborado por los modernistas —Valle-Inclán en *Femeninas* y *El yermo de las almas,* Benavente en *Cartas de mujeres* y en algunas de sus primeras comedias— quizá tenga un derivado del personaje-mujer de Galdós, por mucho que en esas versiones se disminuya la calidad humana del modelo, y en mezcla con la desigual sugestión de las mujeres de Flaubert e Ibsen, o de D'Annunzzio, Marcel Prévost y Picón.

Volviendo a Honorato de Balzac, sus personajes son asimismo tremendos, muchas veces tremebundos. No sólo no se contenta presentándolos, sino que trata de darles una explicación como resultado de la herencia, como se advierte en el prefacio de *Splendeurs et misères des courtisanes.* En esto cala más que Galdós, lo que unido al *leitmotif* monetario nos hace ver, por ejemplo, a una Eugénie Grandet, que ha dado todo el oro que ella poseía a su primo Charles que fue a las Indias a hacer fortuna. Al cabo de un año *le père Grandet* quiere ver su oro. Cuando comprende que ella no lo tiene se encoleriza, jura, amenaza, suplica, mas no hay nada que hacer. Ella es más Grandet que él mismo, siendo su padre. El determinismo es acuciante.

Juana de Mancini pertenece a una larga línea de cortesanas que se remonta hasta la Edad Media. Su madre, la Marana, en una hora de religión y melancolía jura delante de un altar hacer de su hija una criatura virtuosa, una santa, a fin de dar a esta larga serie de crímenes amorosos y de mujeres perdidas un ángel para que rece por ellas en el cielo. Y así la confía a una familia en Tarragona, que la educan en las ideas de religión, pureza, honor, etc. Un día toman

la ciudad, y en el saqueo un aventurero italiano, Montefiore, consigue reducirla a pesar de todas las vigilancias y todas las imposibilidades. Ella fue, simplemente, víctima de *une foudroyante oeillade,* dado que aunque virgen de hecho era una hambrienta de amor. *(Les Marana.)*

Otro caso, el de Rosalie de Watteville, que muestra una variación al mismo tópico. Esta joven también fue educada con una severidad casi monástica, pero el autor nos hace ver que bajo esta educación y actitud se escondía un carácter de fuego. *(Albert Savarus.)* Así es como lo vemos; los trazos de genio o del vicio reaparecen en largos intervalos, en diferentes generaciones, como si se tratara de gérmenes latentes. Una teoría pre-zolesca que merece estudio.

La educación ejerce también una influencia considerable. No corrige todas las taras del nacimiento, pero orienta la vida en una dirección determinada. Así, bajo el efecto del gran amor que tiene por su primo, vemos de nuevo a Eugénie encontrar la fuerza para desasirse, siquiera sea por un momento, de su habitual pasividad y obediencia que la han inculcado; pero abandonada por quien ama, desilusionada, vuelve a la austeridad de la vida de su juventud, a pesar de tener una renta de 800.000 libras, como una especie de mecanismo que su educación le había impreso. De nuevo cae bajo la influencia del padre, sus palabras se hacen otra vez ley.

Hay otra diferencia notable en el tema de la religión en los personajes de uno u otro autor. Hacia el final de *Honorine,* la heroína de Balzac se lamenta de haber sido una especie de Santa Teresa sin éxtasis. El convento no la purificó, y al volver a su familia, el esposo a quien dejó por un amante, su hipócrita papel de regenerada no cuajó, muriendo finalmente. Un caso personal de religión podríamos apuntar. En Galdós se hace social con prolongación universal.

Armand de Montriveau busca un amor perdido; cree que está en un convento y en un servicio religioso; se da cuenta, al cantar una monja, de que es su Antoinette. Aunque es contra las reglas, se le permite una visita con la monja en presencia de una superiora. Pero Antoinette, ahora Soeur Thérèse, le dice que ella «murió». Armand inventa un rapto elaborado, es uno de los Treize para quien nada es imposible; pero cuando entra en el convento encuentra sólo el cadáver a punto de enterrarlo. *(La duchesse de Langeais.)*

De nuevo una diferencia acusada a la presentación religiosa en don Benito, que va desde *Nazarín* hasta *Doña Perfecta,* pasando por toda una serie de novelas críticas universal a tal tema.

De toda esta combinación de similitudes y diferencias en esa construcción piramidal que son los personajes galdosianos y balzaquianos, nos interesan en particular esos altos y bajos, esos desarrollos de

carácter, incluso los personajes secundarios, pequeños mundos dentro de otro mundo, órbitas de tipos novelísticos con una función determinada en la obra, creíbles incluso dentro de sus, al parecer exagerados, motivos, tal vez porque a nosotros nos está vedada esa visual literaria de esos escritores que se hallan, que se sitúan, dentro de sus novelas.

Significado

La palabra tesis es la clave de estos dos gigantes de la literatura, aún más aupada en el caso galdosiano. Su novela social, su teatro de púlpito, van más allá del contenido de *La Comédie Humaine*. Los tópicos son de protesta, generalmente presentando un noble corazón combatido por la presión de unos ejemplares sociales de oropel harapiento; es decir, la novela es un medio impresionante para transmitir un mensaje.

En otra comparación a lo que podríamos describir «scènes de la vie privée», vemos en *La recherche de l'absolu* la habilidad del escritor francés para llevar al lector en una ambición a lo Prometeo, un deseo humano de apoderarse de lo inasequible, en suma, del científico en su continuo investigar y hallar.

Con referencia a Galdós vemos asimismo en sus ideas el plan de apoderarse de un fuego divino, su siempre latente tesis, mejoramiento de una sociedad. Lo hace tanto con lo emotivo como con lo expositivo, concepto=acciones, en unos estudios tan geométricos como un dibujo.

Observamos la variedad analítica, secuela de otra generación de autores, punto de vista crítico que preocupó grandemente a estos dos artistas, y cuyas bases son tan diversas como el desorden político y su deseo de reforma, la ética religiosa mal practicada, el hambre ilegal de lujo en la sociedad de los tiempos de Napoleón III, o la pretensión de escalar niveles sociales en un quiero-y-no-puedo tan magistralmente descrito por Benito Pérez Galdós. Es todo un tablero discutiendo reformas sociales, morales y físicas, ante el que nos enfrentamos. El punto de contacto es definitivo, la posible derivación de uno a otro es secundaria. Son los efectos en conjunto lo que cuentan.

Si se observa la obra de Pérez Galdós desde este ángulo, se nota que en apariencia al menos los temas son iguales o derivados de Honorato de Balzac. Aquí se aparta diametralmente opuesto a un Pereda, hallándose más en contacto con el otro grupo de los Palacio Valdés, Pardo Bazán. Sus obras, como las de Balzac, tocan preferentemente lo burgués, aunque los personajes que se encuentran van desde la aristo-

cracia a la pobreza, con énfasis en lo científico; el ingeniero, por ejemplo, resultado en el autor franco de la nueva generación producto de la revolución industrial, y más todavía en Galdós, con la secuela del positivismo, masonería y krausismo en España.

Vengamos a los conflictos sociales o interiores que oponen y agitan sus personajes. En el escritor francés se toma el tópico del dinero y lo trata a machamartillo. En una sociedad burguesa fundada sobre el egoísmo, el dinero es la fuente de pujanza y destrucción. La falta de esta droga convierte a los hombres en poseídos, su necesidad crea los rebeldes, sean bribones, como Vautrin, o triunfadores, como Rastignac, o maníacos, como Gobseck, la prima Bette, Claès o Grandet. La ausencia de este móvil, la febril posesión de la riqueza, rinde la obra de Balzac inconcebible.

En el español, a primera vista, el dinero parece igualmente importante, desde Torquemada hasta la colección de tipos víctimas de la empleomanía, los Miau. La necesidad de figurar se basa en definitivos conflictos de interés. Isidora quiere ser noble, tener mucho dinero, gastarlo en comprarse obras de arte, vestidos, etc. Su pobreza y su ambición son las causas de su ruina física y moral. El tema de la miseria de los pequeños funcionarios siempre pendientes de la cesantía resultado de los muchos pronunciamientos en la vida política española del siglo XIX, se refleja acusado y angustiador en el referido Miau. En total, el cuadro y sus peripecias parecen estar aparejados con el mismo andamiaje en los dos escritores. La imagen desmesurada de los conflictos monetarios en la obra balzaquiana pudo muy bien golpear con certeza ruidosa de aldabón al autor español. En ambos también se conocen sus preocupaciones económicas: *le bon vivant* pantagruélico y su contrapartida atenazado por las «cuentas del Gran Capitán» editoriales.

Mas al leer con cuidado notamos un segundo punto de vista diferente en Pérez Galdós. El dinero no es el «ábrete Sésamo», ni en el conflicto ni en el resultado de la producción galdosiana. Tal vez por ser sociedades en parte diferentes, por ejemplo, la España de Isabel II no conoció la quemazón del enriquecimiento rápido y hambre de lujo que hizo de la corte de Eugenia de Montijo una fiebre bolsista. Más bien Galdós nos muestra la destrucción, o por lo menos las transformaciones operadas por el dinero en sus héroes, con su resultado sobresaliendo los efectos del mismo. En Balzac hay más psicología y resultado social, en don Benito más humanidad y compasión. Para el último el motivo económico no es más que un pretexto cómodo y evidente para desarrollar la intriga, una base material indispensable para adentrarnos en las peripecias de la recitación; incluso la serie

de los *Torquemadas,* donde la rapacidad de don Francisco tiene una diversidad de presentación al egoísmo de Doña Paca en *Misericordia,* entrevemos múltiples conflictos de interés, pero siempre como concepto secundario al hombre por sí mismo, presentado bajo todos los puntos de vista.

Balzac tiene la ambición de presentarnos la historia de una sociedad dibujada en plena acción ambiciosa, un conglomerado de personajes empujados hacia una meta primordial, la posición social. Galdós proyecta su obra monumental describiendo unas figuras víctimas de pasiones humanas en las que el dinero no es necesariamente el «deux ex machina», sus personajes son otros tantos actores moviéndose en el escenario del mundo y representando todo drama humano.

Hasta aquí diferencias en relación a móviles pecuniarios, ambición y odio criminal desatados o mal interpretados; pero, una vez más, los dos genios creadores parecen ponerse de acuerdo en otro punto clave, expuesto el cual buscan el remedio. Esa es la catarsis del lector. No se trata de una similitud de conceptos políticos, sociales, religiosos, sino de algo más, remediar una sociedad enferma. La simplicidad de la teoría, en su exposición, es ingente labor que los dos escritores atacan a conciencia. Los resultados, sean o no derivados de su paginación teorizante, cuentan menos que la forma de presentarlos. Brevemente, un *o tempora o mores,* que los dos artistas blanden con restallido de latigazo.

Esta idea podría prolongarse hasta el infinito. Galdós y Balzac recorrieron un camino que les llevó a estas conclusiones, la idealización de un mundo mejor, si no utópico, al menos más moralmente real. Es curioso notar las acusaciones de que fueron objeto por detractores del bien público, podría decirse. Fueron simplemente dos apologistas de un nuevo orden fundado sobre otro viejo, el progreso. Expusieron las lacras de la sociedad como un organismo vivo que necesita el escalpelo. Sus personajes son ejemplos de una tesis que representa al individuo, a la familia, a la comunidad y, por tanto, al universo entero. Un conglomerado social fundado sobre castas, tradicionalismo oscuro, ambición desenfrenada, son los bajos fondos de estos novelistas dispuestos a usar el bisturí en todo momento.

Al adentrarnos en sus novelerías nos inclinamos comúnmente a admitir lo extraordinario de sus problemas, porque de este modo nos parece que interpretamos mejor los temas-tesis. Esta idea recalcitrante es fecunda y original siempre, dentro de ese concepto repetido a machamartillo, la injusticia social. Pero lo repetido en sus tópicos es la realidad misma, una realidad fecunda, original, en que el artificio que resulta de las conveniencias políticas, judiciales, reli-

giosas, etc., nos convence. Pero no nos lancemos por sistema a aceptar ni a rehusar lo novelesco de estos hombres de letras. La vida, en su infinito rodar, ofrece bastantes peripecias inesperadas, lances y sorpresas terribles, y es lógico encontrar una situación real en esa tesis febril latente en estos creadores de ficción que parecen lanzarnos a la vista lo cuotidiano en una rebelde exposición.

La novela galdosiana *Doña Perfecta,* como un solo ejemplo de lo problemático, nos trae lo íntimo de las pasiones que se manifiestan en violentas explosiones. La catarsis del lector reside ahí, es lo resultante del mensaje. Prácticamente la idea es una abstracción, pero la tremenda verdad humana nos da una contradicción interna. Pirandellianamente nos preguntamos, ¿qué es lo verdadero?, ¿lo ficticio o lo real? ¿Lo que leemos o lo que interpretamos? Es como una obsesión producida por lo real-irreal de una situación determinada. Lo que vemos es una sombra, una imagen, hechura de nuestro pensamiento, de esa idea de sus creadores que habiendo abierto dentro de nosotros sus formas de suplicio, sale y nos atormenta desde fuera.

A veces la intensidad de la pasión-tema desemboca en desesperación y, por ende, en locura. No olvidemos que la locura es recurso a que tanto Galdós como Balzac apelan por exigencia del desnivel que produce en un carácter determinado, más que la sinrazón, el exceso de razones, en lucha a vida y muerte. En definitiva, el desnivel viene del doble fondo en que juega la realidad, la aparente o circunstancial y la recóndita, psicológicamente necesaria. Ese psicologismo con que Galdós da estado veraz a situaciones ficticias que sólo él presintió en España, se encuentra plenamente en lo balzaquiano, un latigazo a la verdad humana.

En realidad esta tesis es tan vieja como el mundo; no se trata de presentar nuevos problemas, sino de solventar los ya existentes. Definitivamente vale la pena presentar tal mensaje, como se ve en las plumas de otros autores en todos los géneros literarios y a través de todos los tiempos, nombres tan dispares como un epigramático Marcial, un incisivo Quevedo, un escenarista tan magnífico en sus tipos-ideas como Shakespeare, o una legión de escritores universales. Pero califica a nuestros dos autores más que nada lo que anticipa del juego de ideas hasta el fondo del subconsciente, entre impulsos ciegos, alucinaciones y vaivenes del espíritu. A través de la mayoría de su obra, don Benito se enriquece con preocupaciones sociales, producto de la inquietud metafísica tan bien plasmada asimismo en Balzac. Ese es el *qui pro quo.* Así el gran Honoré, al escribir su obra, como nos indica en el prefacio de *La Comédie Humaine,* «à la lueur de deux vérités éternelles, la Religion et la Monarchie», encuentra, en

definitiva, la verdad «dans les choses, en dehors de soi...». En su sociedad ideal, la voluntad individual, don de Dios, se une con la autoridad para construir el mundo y las almas. Para Galdós es el mismo caso; en su discurso al ser nombrado miembro de la Real Academia, expresó así su concepto de la novela: «imagen de la vida es la novela, la sociedad es la primera materia del arte novelesco». Y en la introducción a *La desheredada* aparece la siguiente breve, pero intensa idea: «saliendo a relucir aquí algunas dolencias sociales convendría dedicar estas páginas a los que son o deben ser sus verdaderos médicos, a los maestros de escuela».

Estilo

El análisis se hace dificultoso con referencia a esta faceta literaria. La inmensa creatividad genérica de estos dos artistas les separa de lo manido aun hallándose lejos de presentar el amaneramiento pulido de un esteta. En una rápida anotación puede adelantarse que es un estilo propio, nervioso, huidizo de reglas. En otras palabras, su estilo está subordinado a otros conceptos más primordiales para sus creadores, por ejemplo la siempre latente tesis, o el personaje en detalle.

Pero se pueden analizar una serie de subfactores directamente amalgamados a su forma de escribir. En ambos genios se puede encontrar esa nueva faceta de *objective fiction*, que va más allá de lo expuesto en su época, tanto en asunto como en método. Podría añadirse una sutil diferencia dentro de este encuadrado comparativo; Balzac es fiel a sus delineaciones de tipos y objetos, como lo es la estructura de una catedral. Pero Galdós nos presenta más bien la topografía de un umbroso bosque, grandioso en su enramada, o estudios humanos, tanto objetivos como introspectivos. La causa y efecto son proporcionados a este esquema.

Otra faceta subestilística, que puede serlo de tema también. Hay asimismo alguna discrepancia en relación a lo moral en los finales de las obras de ambos escritores. En *La Comedia Humana* se censuran las infamias de la gran metrópoli, su ambiente envenenado, tal como el escritor los vio y juzgó según un código moral de su pertenencia. De ahí que sus dibujos sociales nos muestran una galería llena de figuras con tendencia repulsiva.

Su colega hispano deduce una cierta moral diferente a estos mensajes finales. La naturaleza es objetiva; por tanto, sus personajes son proyecciones de tal realismo. Las aventuras se suceden en un renovado espíritu moralista, acusar lo malo para obtener la catarsis de la audiencia, esto se observa más en el español.

Mas aparte de estas posibles diferencias se observa la obra en conjunto de estos dos genios creadores como la edificación de un grandioso edificio libre en sus líneas de asunto y técnica. Habrá diferencia de detalle, más o menos realismo, simbolismo, acusación, etcétera, pero el conjunto se identifica; sus obras son el punto de partida de la transmisión de la verdad. Y así llegamos a otro punto en común. Tal asalto novelístico a una sociedad en decadencia si no conquistó definitivamente la fortaleza, sí la sacudió desde sus cimientos, y el resultado no fue un simple grito dado en el desierto. La sociedad hambrienta de lujo y poder, póngase bajo el período histórico de Napoleón III, o la española producto de la nueva generación burguesa de la revolución industrial, aunque débil en sus logros cambiaron en un nuevo tipo de europeo, el hombre del siglo XX, aun con seguras injusticias sociales, pero adelantados y educados en un punto de vista más elevado, más hacia el siglo XXI.

Llegados a este punto hace falta echar una mirada sobre la forma de estos dos escritores, sobre sus contactos y el éxito de su realismo y de su método. Se sabe que Honorato de Balzac tenía un don de observación rápido, una curiosidad insaciable, una manía de precisión documentada. Se conoce el pasaje de *Facino Cane,* donde siguiendo a una pareja de obreros el artista forma el andamio de toda una novela. Es una observación intuitiva que penetra el alma sin olvidar el cuerpo, o que puede intuir tan bien los detalles exteriores que da la facultad de compenetrarse en la vida del individuo sobre la que se ejerce. Balzac, en este caso preciso, sigue a un obrero y a su esposa, al filo de la medianoche al volver del Ambigu-Comique, y se interesa en seguirles. Al oírles se percata no sólo de sus vidas, sino de los menudos incidentes de tal día, como un niño embebiéndose en lo que le dice su mamá sentado en sus rodillas, aquí el autor «andando en sus zapatos», sintiendo sus deseos, sus necesidades, pasando todo a su alma, o su alma pasando a la de ellos. Compenetrarse, llegar a ser «él», «ella», «ellos», he ahí la máxima manía del hombre de letras francés. Y así también la del español, viajando en vagones de tercera categoría, o entremetiéndose con lo populachero, libreta de notas en la mano, siempre a la búsqueda de lo real, de lo castizo. Como casos de perfecta simbiosis.

Convendría citar la prolongación de esta peculiaridad a otros escritores europeos, típicos ejemplares asimismo de este período. Páginas enteras de este tono podrían encontrarse en Dostoievski, su *Diario de un escritor* refleja este amor a errar por su San Petersburgo, observando pasajes y paseantes desconocidos, estudiarlos tratando de adivinar cómo son, quiénes son, cómo viven y qué hacen. El simple encuen-

tro de una mujer llevando a su niño de la mano les evoca todo un drama en su imaginación. Se cierran los ojos y se sueña con esa habilidad hecha vida en estos genios creativos, otro de los cuales sería Dickens.

Esta estilística se prolonga a los personajes de Galdós errando sin cesar por la ciudad, sin rumbo fijo ni regla determinada, o poseídos por un afán demoníaco de pasión humana; Ido del Sagrario, Benigna, afirman y reafirman sus itinerarios con una exactitud topográfica. Queda palpable que tanto para el autor franco como para el hispano, esta posición temperamental es tan exacta que en sus personajes los retratos físicos y morales ocupan siempre un primer plano. Se les sigue en su punto de vista determinista, sus informes sociales basados en unos seres humanos, analizados en su justo medio ambiente, informes de detalles minuciosamente acumulados. Se tiene la impresión de enfrentarnos a unos maestros que lo saben todo por adelantado y que nos hacen partícipes de su ciencia. En Galdós, la correspondencia entre lo anímico y lo material se expresa por medios casi idénticos a su colega francés. No es en manera alguna plagio de forma o contenido, sino un estilo común cuya base es la habilidad innata en ambos. Acentuemos con más precisión; en los dos escritores notamos la falta de minucia científica, caso curioso en unos tiempos de revolución industrial y su natural impacto por las ciencias positivas. Por el contrario, emplean un método humano directo y sugestivo, el que nos hace vivir la impresión de unas vidas observadas con precisión fotográfica. Lo determinista sí existe, pero a su vez determinado por unos *tranches de vie* ejemplos típicos de la sociedad de sus días prolongada a todos los tiempos. Se encuentra más un punto de aproximación a Zola que a Conte, y Kraus, en el caso español, es a veces piedra de toque.

Este método es particularmente efectivo para ofrecernos la atmósfera de un París o un Madrid, ciudades que reflejan un caos, sea hambre de lujo, falseamiento político, cerrazón tradicionalista, en particular la religiosa. Un método eficaz en la descripción de comunidades o individuos que resulta en una causa y efecto únicos; los chiflados en causa común con sus creadores, una causa común de mejoramiento mediante el ataque, el personaje de tesis, el púlpito hecho paginación, es decir, la estilística, forma y contenido, al servicio de la reforma.

Estas dos ciudades se nos presentan como a través de un prisma fantasmagórico, igual al caso de un Londres o un San Petersburgo, haciendo causa aparte con el resto del país, pues parecen desarraigadas de la tierra madre, y sin embargo son el núcleo y síntesis de lo nacional; al sumergirnos en ellas nos asociamos a esta imagen espe-

cial y a la vez ortodoxa que nos lleva y trae, nos arrastra hasta engullirnos en lo ensoberbecedor de sus argumentos. Esta faceta fantasmagórica, esta imagen poética en su realismo tantas veces crudo, surge de un estilo donde lo gris de la vida favorece la visión de una segunda realidad que se dibuja sin cesar tanto en uno como en otro escritor, la presencia de un material procedente de una sustancia que contiene una combinación en masa física, psicológica y metafísica.

Pasemos al encuadrado de los personajes; en Balzac se nos revelan por su aspecto físico o por sus actitudes. Los procedimientos de su conversación, acento, vocabulario, argot, de los que el autor se sirve tan abundantemente son como atributos en alguna manera escénicos, así como el vestido y la mímica del actor. La técnica del escritor francés nos recuerda los efectos visuales o mecánicos del teatro. En Galdós se llega incluso más lejos en esta técnica, encontrando apartes escénicos o capítulos enteros que parecen sacados de una obra teatral. Esto no es una falta de composición, sino como un recurso para realzar el nivel de la novela. Lo monótono es, por cierto, inexistente.

El idioma llega a niveles insospechados, aun a pesar de acusarse a Pérez Galdós de poseer «un estilo sin estilo». La España arcaica y necesitada de reforma en la figura de sus eclesiásticos (don Inocencio), el «jargon» de sus personajes populacheros (Mauricia la Dura), en total, una enumeración que se podría prolongar tanto como personajes galdosianos encontramos. Es una lengua infinitamente expresiva, con una sintaxis frecuentemente desarticulada y que acrecienta la calidad emotiva de un arte; en suma, que todavía no ha sido plenamente apreciado, resultado tal vez de aquella crítica negativa que se le enfrentó, desde las alturas de algunos miembros de la generación del 98 hasta lo petimetre literario de un Padre Blanco.

Los personajes galdosianos «nacen» de sus palabras así como de sus hechos; su crisol es la presentación minuciosa del autor; todos los ingredientes están allí; exploramos su alma hecha por ellos mismos, o por los otros, o por el escritor mismo, en tal forma que llega a los límites de la confesión (¡esa Fortunata!). Nuestro autor gravita también en la preocupación estilística de escenificar sus novelas, algunas por lo menos. Ninguna carece, por lo que hace a tipos, ambiente y diálogo, de posibilidades teatrales, dado que siempre pensó en abordar directamente algún día la literatura dramática. El siglo XIX francés es en sobremanera experimental en este género literario, citemos desde un Dumas hijo hasta un Henri Becque. Más o menos representables, según los tiempos, los públicos, las costumbres y las exigencias técnicas, aparte de *La comedia humana,* se le podría adjudicar la coletilla de novela teatral, técnica tan repetida en el hispano, quien tal

vez la derivó de la *Celestina* o *La Dorotea*. Pero esta es una línea difusa que, por su factura, podría prolongarse a otras novelerías.

Otra subfaceta del estilo; *Fortunata y Jacinta*, por ejemplo, es más bien una novela dentro de otra novela, cada una con diferente argumento dentro de un encuadrado común. Realmente no son varias partes, sino aspectos de la misma novela o novelas con idéntico asunto, personajes y lugares, diferenciándose en cuanto a la técnica expositiva.

Más ejemplos; la última parte de *Doña Perfecta*, dedicada a la correspondencia del bibliógrafo, a su inútil esfuerzo por hallar salida a una situación que, dada su mentalidad, no la tiene, la graduó Galdós con mucho arte, cierto que es una técnica repetida, más no por eso menos efectiva.

Otro procedimiento usual en los dos novelistas (en Balzac el efectivismo es en sobremanera efectivo), es el que consiste en hacer que unos mismos personajes aparezcan en distintas obras. El prolífico Honorato va inclusive más lejos alabándose de ser el inventor de este procedimiento, pero la verdad es mucho más antigua, pues ya nuestro Cervantes no lo ignoraba. La reaparición de personajes sirve para aumentar la ilusión de la realidad. Al encontrarnos con un tipo ya familiar en otras obras tenemos la impresión de reconocerle, como si fuera un amigo. También los griegos sabían el efecto artístico que produce el reconocimiento. Tal personaje, al evadirse de una novela a otra, nos causa una sensación de vida independiente, capaz de rebasar los límites del mundo novelístico.

En cuanto a don Benito, hay otro aspecto técnico, la combinación de la historia y ficción. Va más allá de un Walter Scott o un Dumas padre, como se observa plenamente en los *Episodios*. En Balzac lo que se destaca es la introducción del factor histórico y el objeto con que lo hace, con énfasis más en la moral que en el proceso de la historia, por ejemplo, *Les Treize*. Estos factores motivan el pase de un tópico histórico a uno ficticio, lo real del momento. Este rápido paso coloca historia y ficción en el mismo plano, como temas de una misma índole. Lo ficticio cobra realidad y viceversa. La historia de tales personajes se entreteje a la de Francia.

Volviendo a la reaparición de personajes, hay siempre un cambio de perspectiva, corrección de enfoque. En Galdós repercute muy bien tal técnica. Como si hubiera una nueva unidad de tiempo. No es, por supuesto, una cualidad intrínseca a nuestros dos autores, como ya quedó indicado. Hasta se podría extender esa peculiaridad estilística a Proust y James Joyce también, la morosidad, *tempo lento*. (*Ulysses*, veinticuatro horas en acción). Un extremo de enfoque espacial de los caracteres novelescos llevado a últimas reducciones de distancia míni-

ma. Nuestro hombre de letras no se extrema en tales morosidades, pero el detalle lento, repetido, la «resurrección» de nombres, sí aparecen.

La técnica de Honorato de Balzac no es sólo excitar nuestra curiosidad por medio de la combinación de unas aventuras extrañas, sino de combinarlas, unirlas, digerirlas, mediante una lógica implacable. La unidad es fatalista, determinada. Como la vida la vemos transcurrir sin poder hacer nada. Nos dejamos arrastrar por la corriente, eso es todo. Su filosofía en el estilo puede basarse en la observación de que todo se encadena en el mundo real; todo movimiento corresponde a una causa, toda causa se centra al conjunto y, por consecuencia, el conjunto se representa en el contenido.

Tal conjunto es el resultado de un contenido-forma caro a ambos artistas; ricamente sugestivo, original dentro de su falta de estilo *per se*. La objetividad es la faceta literaria que predomina, y los sentimientos se presentan nítidos, fuertes, a veces hasta violentos.

El humor sería otra subfaceta relativamente interesante, de crítica amable con tendencias grotescas, sin dar paso a la carcajada, el tema es demasiado realista para permitir arlequinadas. La dialogación es apropiada a los personajes, siempre rica en temas claves sobre lo real. También en los dos literatos la imaginería es circunstancial, si bien en Galdós el simbolismo, especialmente en los nombres de personas y lugares, es más acusado que en su contrapartida el francés. Pero Maeterlinck no tiene cabida aquí, ni Mallarmé tampoco en ningún caso. Curiosamente esta idea se prolonga a los otros dos puntales de la literatura europea, Dickens y Dostoievski, sólo en el caso español se nota el aparte del símbolo-nombre.

Clasificación

Entre todas las similitudes y diferencias en la obra literaria de Benito Pérez Galdós y Honorato de Balzac es obvio apuntar que la primera idea prevalece. Son obras con una meta común a la que se llega por medio de lo novelesco, sea histórico, psicológico, sentimental, satírico, picaresco, etc., pues de todos estos conceptos hay en esa formidable propaganda social que interesa al lector desde diversos puntos de vista, sean asimismo en relación al argumento, personajes o tesis.

El realismo es la escuela a que se adhieren tenazmente en causa común para fotografiar las dificultades, lo absurdo, lo irónico. En suma, una idealización con énfasis en lo que pudiera ser o lo que se deseara que fuera y evitando lo existente. Esta es la disposición de ánimo en

los temas galdosianos y balzaquianos, serena aunque acusadora, reformadora con toques a veces depresivos, casi naturalistas, otras veces ligeros en un humor amable de padre críticamente aconsejando a un hijo díscolo.

De los contactos entre ambos escritores sobre el mismo tópico cabe apuntar la similitud de miras, no la derivación de uno a otro; nadie pasa la antorcha; sólo la llevan cada uno a su manera como nuevos Diógenes en busca de una sociedad honrada. Así, vemos al Galdós de sus jóvenes años deambulando por París y entrando en contacto casual con *La comedia humana (Eugénie Grandet)*; luego reflejaría su aproximación histórica en su primera novela, *La fontana de oro*. Es curioso notar que por la novela histórica entraron ambos en la novela social (Balzac, *Les Chouans*). Son preeminencias literarias en cada país pues hay equiparación tanto en contenido como en forma, en realidad una analogía sustancial y omnivalente de coordenadas, ángulos y perspectivas literarias casi de común acuerdo. El tema y propósitos son los mismos; las sociedades española y francesa de sus tiempos de las que fueron los historiadores. Siendo el objeto radicalmente histórico se ofrece objetivamente en tiempo y espacio como objetiva existencia de una misma realidad social-histórica.

Es una coincidencia el lindero cronológico, pues uno muere cuando nace el otro; una mera diferencia de siete años; es el siglo pasado cuando en Francia se gesta una nueva sociedad, y así Balzac no escribió por la gloria o patriotismo del país, sino porque la nueva sociedad se ofrecía en todos aspectos. Fue el paso de la agonía del *ancien régime*, lucha de la burguesía, principios del proletariado, entronización del dinero —bolsa—, bandazos políticos —de Austerlitz a Santa Elena, de Carlos X a la Comuna, de Waterloo al Imperio Colonial. En verdad la fragua de una nueva época.

Distinta fue la España de Galdós aventando las cenizas del fuego perdido —pérdida de América, luchas civiles fanáticas, pronunciamientos. Es la sociedad triste y desmoralizada que fustigó Larra. Así lo recalca en los *Episodios nacionales* con glorioso y dolorido balance, un balance que empieza con un *Trafalgar* que es toda una pieza de arte galdosiana.

Aquí es donde se pueden clasificar más diferencias; Balzac fue un cantor apasionado de la sociedad francesa, mientras que Galdós fue un observador entristecido. Mas estas diferencias son de líneas convergentes, no divergentes; como un mural con colores distintos e igual tema, esa es la clave para comprender lo divergente-convergente de los dos. En el francés hay reducción a un común denominador, la gestación de la nueva sociedad, caos constructivo, reducción a la

unidad de la amplia y compleja realidad, o reducción unitaria filosófico-poética como una base comteana en Balzac. Añadamos que no se refiere Honoré a él directamente, como Pérez Galdós a Balzac muy ligeramente; aunque en el autor franco aparece un personaje casi comteano, Leon Giraud, *un grand homme de province à Paris,* joven del cenáculo de la calle Quatre-Vents, cuya contrapartida podría ser el marido de Fortunata; aquél, atrevido teórico, sistematizador, y éste, chiflado, expositor de teorías sociales.

Don Benito carecía del organismo vivo que tuvo su colega; en la desmoralización social el francés diagnostica, mientras que el español hace la autopsia. Lo que en el primero es bautizo, en el segundo es viático. Hay menos filosofía en nuestro autor y más análisis natural. En otra comparación al arte pictórico, Galdós sería un Delacroix, Balzac a lo Degas; allí drama, aquí color. En otras palabras, el hispano ve su ambiente con el corazón y el francés con la cabeza. En los otros dos puntales novelísticos vemos a Dickens y su tragicomedia, pues hay mezcla, y en Dostoievski locura, pues hay lucha. Es una sociedad de seres acentuados: Vautrin, Grandet, Nucingen, la prima Bette; no hay vulgaridad de tipos comunes. En el inglés tenemos más ternura poética, ironía *(Oliver Twist).* Galdós ve su «vulgo» también incrementado; no hay cursilería como en muchos coetáneos suyos, ni «socialismo» (Eugenio Sue), ni «proletarios» *(Germinal,* Zola; o más tarde *La horda,* Blasco Ibáñez). El pueblo de Galdós es la burguesía española, tipos medianos a lo Turgueniev; esto no quiere decir que todos los personajes de Balzac son grandiosos ni los de Galdós endebles; puede haber intercambio, como el primo Pons, Petrilla y la hija de Grandet pueden compararse a Pepet, Orozco o Viera. A veces estos tipos son monstruos energéticos, otras reflejo de un valor ético, como la densidad emotiva de doña Perfecta, o el casi amaneramiento abúlico en Pepe Rey; o ingenieros como Máximo, lógicos.

Otro detalle curioso de notar es que la generación del 98 admiró a Balzac y despreció a Galdós en un error de contenido y fondo, pues ambos castigan «desfaciendo entuertos» en unos ideales contenidos en una paginación de rico estilo que no tiene estilo. Este error de la generación citada es extraño, pues su coetáneo quiso purificar el ambiente, como algunos de ellos en su ensayo estético. Así se nota que en proporción Pérez Galdós fue más español que Honoré de Balzac fue francés, hay más palpitación en el primero. Lo balzaquiano es menos moral que lo galdosiano; aquél estuvo obsesionado por lo fuerte y destruye; éste plasma lo débil para entender lo ético. Y en los dos una europeización con visos universales. En total, un conjunto detractor-constructor como lo fue Don Quijote.

Así, pues, medio social, drama, tema y tesis; personajes, su naturaleza y conflictos; y estilo, claro y preciso con un ligero toque humorístico irónico, son las facetas comunes si bien ligeramente distanciadas. Más que influencia se nota la protesta propia de cada autor por la irregularidad del clima en la vida de sus tiempos, característica ésta de la que gozan también en grado sumo el inglés Dickens y el ruso Dostoievski (al que podría añadírsele otro de sus compatriotas, Tolstoi), un cuadrumvirato literario de toda una época, salvedad hecha al quinto, ya algo apartado de los problemas de sus días.

Queda, por tanto, la obra de nuestros dos hombres de letras como un inmenso fresco humano, una comedia humana ejemplo de un nuevo arte cristiano propuesto para el mundo. En lugar de una jerarquía protectora producto de los siglos, se nos presenta al hombre libre, infinitamente más valioso. La pintura mural nos lleva de la mano en la exposición de cómo organizar un equilibrio de fuerzas entre el individuo y la sociedad. Ese es el mensaje. Y esos son los parecidos y ligeras diferencias de Galdós y Balzac.

FRANCISCO C. LACOSTA, Ph. D.
Assistant Professor
Brooklyn College
BROOKLYN, NEW YORK

SELECCION DE POESIA CUBANA

POR

FELIX GRANDE

A principios del año actual y con ocasión del Congreso Cultural de La Habana permanecí cinco semanas en Cuba. Mi ostensible pereza por un lado, y por otro la certidumbre de que la memoria es responsable, y en consecuencia no olvida lo fundamental, dieron como resultado el de que mi cuaderno de apuntes de viaje regresara a Madrid completamente en blanco. Tal vez no sería por entero innecesario que yo redactara unas impresiones de mi viaje por ese país. Pero, de una parte, sucede que habrían de ser unas impresiones necesariamente incompletas, supuesta mi falta de preparación, digamos científica, para abarcar con seriedad la totalidad de un fenómeno revolucionario complejo y, por fortuna, cambiante. De otra parte, he resuelto que «por el momento soy únicamente un poeta lírico o como ustedes quieran llamarle, esto siempre es a gusto del consumidor». (F. GRANDE: Blanco spirituals, *pág. 97 de la edición de Casa de las Américas, La Habana, 1967.) Por lo cual decido limitar mi trabajo sobre ese viaje a la elaboración de una selección de poesía cubana actual, disciplina que sin duda me es mucho más cercana que la política, la sociología, la ganadería, la agricultura, la industria azucarera, etc. Algunos de mis amigos, que con emocionante y tal vez sospechosa fidelidad suelen leer todo cuanto publico, acaso esperaban que me plegara a la osadía de pretender anudar una visión de la revolución cubana en sus actuales resultados. Y acaso esté obligado a intentarlo. Pero ¿cómo? No tuve tiempo material para asomarme a todos los sectores de la vida cubana reciente y en desarrollo (de hecho, en función de evitar la dispersión de las imágenes, elegí no salir de La Habana, desconociendo así el resto del país), ni tengo preparación estadística y temperamental para ello. No es malo proponerse dilatar los propios límites pero tampoco es malo conocerlos. Por otra parte, existen estudios muy capaces sobre la dialéctica de ese contexto y a ellos remito a los interesados (recomiendo muy especialmente el volumen editado hace unos meses en la editorial Ruedo Ibérico, de unas quinientas páginas, titulado* Cuba: una revolución en marcha, *y que constituye un panorama general del tema, notablemente completo; a nivel más*

periodístico, es también muy útil la serie de reportajes «8 semanas en Cuba», escritos por Mario Rodríguez Aragón y publicados durante octubre y noviembre de 1967 en el semanario español Sábado gráfico). *Ya en Cuba supe que iba a autoimponerme esta limitación y decidí asomarme con toda la atención posible exclusivamente al aspecto cultural. Algunas de las observaciones sobre esta parcela de la situación general cubana, de hecho informan sobre la totalidad del contexto. Por ejemplo, sucede que las ediciones de los libros, que suelen ser de dos a diez mil ejemplares, incluso, y por qué no, los de poesía, se agotan por lo general en pocos meses, a menudo en pocas semanas, excepcionalmente en unos días (sólo un libro duró unos años a disposición de los compradores:* El Quijote; *no creo tendencioso aclarar que se trataba de quinientos mil ejemplares); sucede que sobre una población total de siete millones de habitantes existen unos trescientos mil becados; sucede que la presentación de cuatro libros recién editados motivó una cola de compradores desde la puerta de la librería hasta varias cuadras (manzanas) más atrás, y bajo la lluvia; sucede que la mayor parte de los libros editados en la Isla son laboriosamente comprados y distribuidos, pero también laboriosamente estudiados, comentados o discutidos, con una mezcla de apasionamiento y rigor. Estos datos mínimos sobre la situación cultural informan sin duda sobre la naturaleza de la situación general de la actual sociedad cubana; las consecuencias o significaciones puede extraerlas cada lector y después corroborarlas o ampliarlas, o cuestionarlas, mediante la frecuentación o estudio de otros informes más ambiciosos y metodológicos. Sucede, por último, que Cuba es hoy tal vez el país de habla hispánica con mayor número de poetas por kilómetro cuadrado. Invasión que no parece alarmar a la Isla. Resulta reconfortante ver cómo un país no teme ni desprecia a sus poetas, ni aun cuando muchos de ellos sean buenos, como trataré de mostrar.*

Yo estaba dispuesto, un poco por comodidad, un poco por sentido del humor y un poco porque tengo una considerable y a mi parecer beneficiosa cantidad de cronopiología en mi comportamiento, a conseguir que esta selección fuese absolutamente arbitraria. Las antologías suelen tener casi tantos críticos agrios como lectores y parece pueril pretender una sistematización que satisfaga a todos. Creo que Borges ha dicho que la antología más completa ya está elaborada: es todos los libros. En verdad, el género es altamente desafortunado. No existe antología que no haya sido reputada, cuando menos, de incompleta, partidista, ignorante, apresurada, coercitiva, y otros adjetivos igualmente divertidos y demoledores. Me parece que la única forma

de eliminar ese peligro es asumirlo y disponerse a hacer lo que a uno le dé la gana, con una arbitrariedad meticulosa: de todos modos el esfuerzo del antólogo golpea sobre la puerta del fracaso. Pero hacer lo que nos da la gana no es tan sencillo. En ocasiones hasta puede ser imposible, como adelgazar sin provocarse anemia o engordar sin amenazar el hígado. En mi caso particular, mi arbitrariedad, o santa voluntad, o como queramos llamarle, se ha visto disminuida por dos condicionamientos objetivos; uno, la limitación del espacio de que esta revista disponía para esta colaboración; otro, mi autocensura, y no se hable más. Y he aquí que he tenido que plegarme a alguna de las más bochornosas consecuencias de la organización: a la vista de la desaforada cantidad de poetas cubanos vivos y ante las exiguas treinta o cuarenta páginas con que contaba para mostrar su trabajo, he tenido que perpetrar un primer acto desorientador: elegir de entre la obra de poetas menores de cuarenta años. Lo cual es absurdo: algunas páginas del sesentón Lezama Lima, no obstante su inmersión en milenios, poseen una juventud casi grandilocuente. Su novela Paradiso *tiene un vigor de muchacho que nada tres kilómetros a braza japonesa. Tuvieron que quedar fuera poetas de la importancia de Nicolás Guillén, Félix Pita, Eliseo Diego, Cintio Vitier... ¿Va a ser ésta una selección de poesía más joven sólo por ese escamoteo? Creo que no. Todo lo más, va a poseer un espléndido e inútil respeto por la cronología. Y sabemos que el reloj es un aparatito medianamente civilizado pero perfectamente estúpido. Además, hubiera deseado incluir algunos buenos poemas que tuve que eliminar porque su extensión resultaba «desmedida». Por otra parte, la mayor cantidad de los poemas aquí incluidos no informan sobre la totalidad de la obra de cada uno de sus autores. Todo o casi todo poeta posee, confesados o no, historiados o no, sus heterónimos: mostrar un solo poema a veces equivale a petrificar a su autor. Son riesgos que hacen pensar si la ingeniosidad de Borges arriba apuntada no será más bien una lamentación irónica desde el rigor. Vemos entonces, y yo con alarma, que las posibilidades de arbitrariedad disminuyen por una parte y crecen por otra. Disminuyen las que enlazan con la libertad, crecen las coercitivas. Si ahora añado que he colocado los poetas según sus edades, de mayor a menor, no lo hago sin el bochorno de haber sido, una vez más, vencido por las circunstancias (el orden alfabético no era más aclaratorio y sí mucho menos tolerable). A cambio, no me he resistido a redactar algunas de las breves notas biobibliográficas sin la fría ortodoxia de fechas, títulos, editoriales de sus publicaciones (¿para qué esto último?: los libros ya están agotados, y la falta de papel en la Isla hace que se prefiera imprimir un nuevo título en lugar de una reedición), etc.*

Ya que no pude hacer una antología, no digo completa, pero ni siquiera aproximada; ya que no pude hacer una antología minuciosamente arbitraria, es decir, completamente personal, al menos no quise renunciar a la cordialidad y al humor allí donde tuviese oportunidad o ganas de ejercerlos, por muy desusado que resulte para el academicismo que a veces transforma a una antología en una heladera eléctrica. Ignoro qué quedará al lector con las páginas de poesía que siguen. Acaso únicamente la impresión de que en Cuba existe un movimiento poético cuantitativa y cualitativamente notable, dialécticamente abundante, sin escuelas ni tematologías demasiado obstinadas; una poesía rica, dispersa, aventurera, variada, formidablemente imprevisible. Y, cosa curiosa para un antólogo arbitrario: es exactamente lo que me había propuesto al organizar, o desorganizar, este trabajo de selección. Tendríamos entonces una coherencia en cierto modo inexplicable, cuestionable, imprevista, acaso emocionante y tal vez insustituible. Como la poesía.



FRANCISCO DE ORAA. *«No obstante una vida de casi exclusiva dedicación a la poesía apenas ha publicado su obra poética.» Nació en La Habana en 1929. Ha editado tres libros y está acorralado por siete u ocho inéditos. Como en casi todos los poetas con talento, sus dedicatorias suelen ser pálidas, ingenuas, acaso tímidas. Pero luego irrumpe el libro, más arrogante. He aquí una página de* Por Nefas:

LA VIEJA DE AL LADO EN SU CIEGO BALCÓN

Su cuerpo se retira
a su adentro, según el tiempo engorda
en el espejo consumido;
los huesos tímidos, los ojos apretados bajan
según el tiempo adelgaza en las arrugas.
El tiempo, agrio, se endurece absorto
como piedra; con permanencia se burla,
y su mirada de pared,
su gesto antiguo de pared
nos desprecia; con gracia de ave nos mira
desde un lugar que no transcurre,
tras intocable transparencia.
Se palpa el tiempo, paz de la substancia.
Su inmovilidad
astuta juzga los vuelos.

El tiempo repta hacia dentro
a escondidas, a esconderse
en un fondo ocular sin término cayendo.

El tiempo alza los ojos y sonríe: ha visto
alguna astilla de claridad.

☆

ROBERTO BRANLY *nació en 1930 en La Habana. Periodista, crítico de cine; fundador, con otros jóvenes intelectuales, del cineclub «Nuestro tiempo» y de la Cinemateca de Cuba. Ha publicado cuatro libros de versos y ha viajado por la URSS en 1965. Hoy forma parte del Ejecutivo de la Sección de Literatura de la UNEAC («Unión de Escritores y Artistas Cubanos»). Tengo entendido que le gusta el jazz.*

DOS FRAGMENTOS DE «LA SEQUÍA»

De espíritus, no tengo certidumbres.
Pero conozco un cuerpo en pena,
que rueda, llora en seco,
se duele de melancolía
en una casa vaciada ya de amor;
de un cuerpo en pena, errante, solitario,
hecho fantasma de sí mismo,
no añorando el fuego, sino la ternura,
las palabras que sólo son palabras
inventadas, recordadas con tristeza;
yo sé muy bien de ese espectro,
está solo y es como un niño,
un niño que evoca dentro de la lluvia
otras aguas, otros versos de aquel otro,
que es yo mismo hace siete años,
y ahora, coño, ahora nada,
el fantasma se devora
en tanto que la lluvia golpea, como siempre,
las ventanas.
. . . .

Pues sí: como usted dice,
mi corazón es un merengue: no hay más
que batirlo un poco, y dulcemente,
junto con él me iré muriendo.
Pulsaciones de algodón, ya usted lo sabe,
dentro del blindaje de sarcasmos, de cicutas
y venenos con que he logrado
elaborar mis temas, mi propio mito.
Pues bien: este suicidio lento,
que sólo yo conozco; eso de irse
derritiendo como la espuma o el candil,
exactamente al sol, a la tristeza,

al hecho de estar solo —¿comprende usted?—
es lo que me va matando, con esta erosión
de lluvias, de tormentas, de ráfagas
de ensimismarme, de conversarme a secas.
Y lo más simpático es que sé que el tiempo
y todo lo demás, el bálsamo, otra mujer
—que entre paréntesis sería lo más fácil—
podrían obrar en mí hacia la vida.

☆

PABLO ARMANDO FERNÁNDEZ *nació en Oriente en 1930. Hace años, en New York, trabajó de lavaplatos, camarero, dependiente, obrero, empleado de una compañía naviera y presidente de una casa de exportación. Al parecer se iba abriendo camino, pero a la caída de Batista regresó a su país. Ha publicado varios libros, ha viajado por varios países, ha sido traducido a varias lenguas, y suele decir «adorable» con una frecuencia pertinaz, si bien no suele referirse a un cuadro, o a una melodía, o a una flor (manifestaciones del mundo que no desdeña) sino a algún ser humano. Cuando se hizo público el fallo del premio de novela «Casa de las Américas» de 1968, que recayó en él, el aplauso no fue cortés: fue ensordecedor. O cortés a la altura de Pablo Armando.*

EN MI NO VIVE EL BIEN

Entre desconocidos anduve
acompañado.
Una noche en Irkutsk pensaba
olvidando otra de Hackensack, allí
hablamos del amor y de la guerra.
Hablamos.
¿Quién eligió que fuéramos dos jóvenes
que emigran y están solos?
¿Quién eligió que fuéramos extranjeros
a las palabras y a los sentimientos?
Una noche en Irkutsk la nieve nos detuvo
y eché a vivir la noche muerta de Hackensack
(allí reanudamos el diálogo).
Aprendiendo a nombrar
de nuevo cada cosa, hablando de la muerte;
amigo, la guerra es su sirvienta
y éstas sus llaves:
tómalas.

MODULOR

Porque puede la garganta metálica
del campanario
dar de bruces a las austeras baldosas
del atrio.

Han enronquecido, pardas, de clamar.
Porque puede la niña abandonar la aguja
sobre el lienzo.
Puede el bruto resistirse a cargar
la albarda
y no alcanzará frutos el mercado.
Puede el compás su exactitud quebrar,
magullando esferas que no alcanzaron a cobijar
planetas.
Y pueden la herramienta y el grano y la palabra
roídas de indolencia ocupar un espacio en el rincón.
Pero no tienes que mirar tanto a las piedras.
No tienes por qué levantar altares con su silencio.
No tienes por qué machacar así la pequeña
frente extranjera.
No tienes por qué exprimir tanto corazón
negro.
No tortures a las cifras. Ellas también velan.
Aquí no crece el enebro, la casia,
el sicomoro.
Aquí crecen las piedras
y nos otorgan sus dominios,
sus ávidos dominios siempre en éxodo,
en comunión con piedras, con piedras y pronósticos.
Aquí crecen las piedras y mi otro miedo, aquel,
el de mi nombre.



ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR. *«Nació en La Habana, en 1930. Después de iniciar (y abandonar) estudios de pintura y arquitectura, cursó Letras en La Habana, París y Londres. Profesor universitario en La Habana y Yale, diplomático en París, colaborador de numerosas publicaciones periodísticas de Cuba y del extranjero, editor, traductor, es, sobre todo, poeta y ensayista: desde 1950 ha publicado siete libros de poesía y cuatro de ensayos. En la actualidad enseña en la Universidad de La Habana y dirige la revista* Casa de las Américas.» *A esta ficha, tomada de su libro* Poesía reunida, *quiero agregar que, según rumores, es un hombre enamoradizo, lo cual me parece, permítanme, espléndido, además de significativo.*

NOTA

Hay demasiadas memorias y demasiadas esperanzas
confundidas entre nosotros, hay demasiada vida
para que nada pueda separarnos: ni la pena
que llega a manotazos,

ni esa flor que acaricia, deslumbra y pasa
dejando una tristeza abierta como una boca.
El largo tiempo atestado de ciudades y amores
se ha ido extendiendo, de Amsterdam a New Haven,
de Taxco a Brindisi, como para que nada,
sino la que todo separa, nos pueda separar,
niña de ayer y de mañana, mujer de mi vida.

R. D.

Descubrió que nacer en Nicaragua no era (como se aseguraba)
una insalvable limitación
y se fue a Chile
donde suspiró por Francia
hasta que en un café del Quartier Latin encontró a su Verlaine
quien le dijo *mérde*.
Se reconcilió con el idioma, con España, con América.
Volvió a Nicaragua, y verificó que sólo la muerte es limitación.



LUIS PAVÓN. «Descubrimientos *es el primer libro de Luis Pavón que aparece publicado. El jurado que le asignó el premio de 'Ediciones Granma' estuvo integrado por los poetas Nicolás Guillén, Fayad Jamís y Joaquín G. Santana.» Ha sido tenedor de libros, maestro, vendedor ambulante, oficinista, mozo de limpieza, periodista, abogado, profesor de Literatura. Hoy trabaja como Jefe de Redacción de la revista* Verde olivo. *Nació en 1930.*

CAMINOS

«José,
tus amigos
no te olvidan. José y Manolo».

«Madre,
descansa, que te recordamos».

«A Rafael, de María».
«Nunca podremos olvidarte,
tus hermanos».

«Tu esposa te querrá siempre».
«Descansa en paz, tus nietos».

«Dolores, vivirás como esta siempreviva».

«Antonio L. Figueredo, 1904-1958».

«Mamá
vives
en nuestro
cariño».

«Margot Aguilera de Gómez
1895-1954».
«Pedro Gómez Estornino
1893-1955».

A Sergito
de tu padre
que no pudo conocerte...

☆

FAYAD JAMIS, *nacido en 1930 de padre árabe y madre mexicana, es un hombre que vive con su doble. Con la misma barbita mefistofélica y las mismas pupilas aceradas puede parecer demoníaco y al minuto siguiente angelical, o viceversa. Es poeta y pintor, lo cual no evitó, por supuesto, que pasara hambre en París, la paradisíaca ciudad del arte. Hoy es profesor de pintura de la Escuela Nacional de Arte, secretario de publicaciones de la UNEAC y jefe de redacción de la revista* Unión. *Traductor de Paul Eluard, Attila Jozsef y otros, y traducido a su vez a unos veinte idiomas, ha viajado por China, Rusia, Hungría, etc.*

ESTA NOCHE

Esta noche, ¿quién llama?
Los camiones que pasan, ¿a qué muerto mendigo buscan?
Olas de sueño golpean la ciudad,
los borrachos tropiezan en una piedra de infancia;
se levantan y se caen, blasfeman.
Olas de sueño golpean en mi puerta.
No te conozco, araña. No te conozco,
vaso lleno de polvo y de silencio.
¿Quién se levanta ahora y abre
de par en par la madrugada? ¿Quién
logra atravesar el oscuro oleaje del sueño?
Un perro, despertándose, muerde mi nombre
y los chirridos de un camión
arrastran la primera claridad.

El viento cabecea en una esquina,
se levanta y se aleja dando tumbos
de puerta en puerta. La miseria
levanta el puño. Amanece.

(París, 1952)

LA DESTRUCCION DE LA MENTIRA

La destrucción de la mentira; ese pez de los ojos y de las cabelleras estrelladas. La destrucción de los cuartones borrachos de penumbra, donde vivimos una hora de muerte y somos picados, para despertarnos y para mirarnos, por una gran paloma de piernas rosadas y sangre cristalina. Respirar, respirar! Y un mundo de hojas nuevas, la pomarrosa y el solibio sigiloso, cubren de pronto esos surcos profundos en que hemos creído ver las heridas en la espalda de alguna palabra trascendente, los labios que nos devorarán hasta los restos más antiguos.



PEDRO DE ORAA *que también, además de poeta, es pintor, ha viajado por Venezuela y Bulgaria, y nació en 1931, en La Habana. Ha editado cuatro libros de versos y uno de ensayos. El poema que reproduzco pertenece al volumen* La voz a tierra.

EL VERSOLARI

De transcurrir entre sombras la sombra
de su rostro, el que escribía de espaldas al mar
o la ciudad, exhausto de ruido, de secreto,
de vida gigantesca, de pequeñísima vida;
el que tornaba al oscurecer
de ocios ciegos, de estancias solitarias
entre el librero polvoriento y el papel baldío,
no entiende ya la recia salutación del ave en la mañana.

De tramar noticias esdrújulas
en el silencio del corazón, en la atadura del oído,
el que amaba la arborescencia, el prisma
exaltado, los animales reales y lujosos, en la planicie
helada de las estampas, no solloza
sino por su desgana frente al fuego tangible
de la Voz, no recuerda, extinguido
de claustro, la sangre, el grito explayados del día.

De enrarecer las incisiones de su fiebre
en el mismo muro letárgico donde otros, humildes,
graban a cuchillo la desesperación del sueño,

no escuchará más el río vertiginoso de un sol temprano
ahogando los vestigios y cadáveres perseverantes
de inmemoriales tardes marchitas... pero bastaría
que se volviese, que entrase a esas aguas humanas
incesantes, para inundar sus sienes, sus papeles
de llama externa, y de grave salutación al hombre.

★

HEBERTO PADILLA *me prometió encontrar y regalarme un ejemplar de su libro* El justo tiempo humano *apenas nos vimos, en los primeros días de mi estancia en La Habana. Cumplió su promesa: su libro apareció en mi casillero del hotel unas horas antes del despegue de mi avión de regreso.* PADILLA, *nacido en 1932, viajó como inmigrante a USA en 1949. Tras la Revolución, ocupó cargos dentro de la agencia Prensa Latina en Inglaterra y Rusia. Ha viajado por numerosos países de América, Europa y Africa y ha traducido poetas y prosistas rusos, ingleses y franceses.*

NO FUE UN POETA DEL PORVENIR

Dirán un día:
él no tuvo visiones para añadir a la posteridad
no poseyó el talento de un profeta
no encontró esfinges que interrogar
ni hechiceras que pudieran leer en la mano de su muchacha
el terror con que oía
los boletines y los partes de guerra
Definitivamente él no fue un poeta del porvenir
Habló mucho de estos tiempos difíciles
y analizó las ruinas
pero no fue capaz de apuntalarlas
Siempre anduvo con ceniza en los hombros
No develó ni siquiera un misterio
no fue la primera ni la última figura de un cuadrivio
Octavio Paz nunca se ocupará de él
No será ni un ejemplo en los ensayos de Retamar
Ni Alomá ni Rodríguez Rivera
ni Wichy el pelirrojo se ocuparán de él
La Estilística tampoco se ocupará de él
No hubo nada extralógico en su lengua
Envejeció de claridad
Fue más directo que un objeto

Rafael Alcides nació en Oriente en 1933. Su abuelo, «de casi cien años, a falta de pensión, y con una pierna desbaratada por la pólvora de tres guerras, se pasó sus últimos años cavando con denuedo debajo del gran ateje familiar al fondo de la casa en busca de una botijuela». «Hubo no obstante para Alcides días de extraña opulencia, tanto que llegó a ser alumno de los escolapios de La Habana». Fue maestro panadero. Hoy trabaja en el Instituto Cubano de Radiodifusión.

EL AGRADECIDO

Toda mi vida ha sido un desastre
del que no me arrepiento.
La falta de niñez me hizo hombre
y el amor me sostiene.

La cárcel, el hambre, todo;
todo eso me ha estado muy bien:
las puñaladas en la noche
y el padre desconocido.

Y así de lo que no tuve
nace esto que soy:
bien poca cosa, es verdad,
pero enorme, agradecido como un perro.



☆

César López nació en Santiago de Cuba en 1933. Estudió a medias Medicina en La Habana, Madrid y Salamanca y viajó por Europa y América. Fue cónsul de Cuba en Escocia. Ha sido traducido a seis idiomas. Ha editado un libro de poesía y uno de relatos.

(De *Apuntes para un pequeño viaje*)

¿Qué se habrán hecho todos
aquellos conocidos cuando un viaje?
o si la ruta cambia de rumbo y no los vemos...
¿Habrán muerto? ¿Conocerán
después los mismos sitios compartidos?
¿Guardarán cada cosa del recuerdo en su lugar más íntimo?
Tiempo es el tiempo cuando pasa y cuando
nosotros no olvidamos;
pero es posible que mienta...
aunque los hábitos y alguna que otra sonrisa
me susurren el rostro de una mujer amada.
Súbitamente
el cartero pregona con violencia mi nombre y me entrega
un abultado sobre con tu carta de Italia.

Raúl Luis nació en Camagüey en 1934. Ha trabajado como telegrafista y profesor. Actualmente es Director del Departamento Internacional de Correos en el Ministerio de Comunicaciones. Ha publicado un libro de poemas: El tiempo pasa.

HAMBRE

Entra usted puesto que el hambre lo domina.
Ha olvidado lavar sus manos, pero... bueno,
ya el pan está sobre la mesa.
En la pared cuelga una lámina donde un monstruo,
posiblemente legendario, se retuerce.
Usted lo ha visto en otra parte, registra
en su memoria, mira con ojo experto y no lo identifica.
Hay también un retrato de algún puerto,
y un barco que se aleja. ¿Es un retrato de verdad?
En cada puerto una mujer espera;
los marineros besan y se van.
Me gustaría viajar, ir a Londres o a Tel-Aviv.
Entonces escribiría cartas desde Atenas;
hoy salgo para Tánger, no te olvido.
Observa el orden de las mesas, el congelador,
para qué soñar, el tocadiscos high fidelity.
El viejo del delantal entra y sale,
arrastra el vientre, gruñe. Usted anda en sus pensamientos,
pero recuerde que otros sueñan. Esos hombres
manchados por la grasa se sientan estrepitosamente,
comen, están contentos, y beben cerveza
con la mujer de pantalones verdes.
Usted ha vaciado la botella de agua mineral El Tigre
(esterilizada por medio de los rayos ultravioletas),
aleja el plato, entrega unas monedas, y se marcha.
No olvida nada. Todo lo ha previsto.
Sin embargo vuelve la cabeza:

Fonda
El Dragón de Oro

☆

Antón Arrufat nació en Santiago de Cuba en 1935. En 1957 estrenó su primera obra teatral El caso se investiga. *Después ha publicado un volumen de teatro; cuentos, ensayos y un libro de poesía:* Repaso final.

EL ERUDITO

Para estos libros que esperan el gusano o el fuego,
figuras iluminadas,
viejas viñetas con un coche que pasa,
para estos muertos he dejado mi vida;
para estos periódicos donde las horas

y todo lo que se pierde,
los crímenes y la mujer que se dio candela
quisieron abolir el azar: destino que me mueve.
Saltimbanquis y aureolas, honras fúnebres
a la memoria de un poeta olvidado
que esperó que nosotros lo recordaríamos.
Coronas, tumbas, posteridad enemiga.
Mi pasión o tal vez mi nostalgia
no bastan para darles vida.
En mis propias sábanas se retuerce el gusano
y en mis ojos el fuego.



DOMINGO ALFONSO. *En La Habana hablé a mis amigos cubanos de mi proyecto de reunir material para publicar una selección de joven poesía de la Isla. En Madrid, entre el material, encuentro un libro,* Poemas del hombre común, *en donde veo, escrito con letra nerviosa, estos signos, parcialmente misteriosos: «N. sep- 35. 32 años - esposa - tres hijos». Es menos lacónico su libro.*

ESTE SILENCIOSO MENDIGO

Este silencioso mendigo
tiene miles de años,
su capa gris así lo dice.
Copos de siglos como ceniza blanca
de un rostro de nieblas cuelgan al viento,
su bastón es un árbol extraño
donde crece un nudo por cada misterio,
nudos oscuros e indescifrables.
La Iglesia a su lado, dama llena de sombra,
es un barco que acompaña a este viajero
su viaje por el mundo.

AMARGO TRABAJO VIVIR

Amargo trabajo vivir
De las 5 a las 7
el ómnibus atestado,
luego 10 horas entre el polvo, el sudor
y el implacable fuego del aire
de 37 grados.

A la tarde, el ómnibus
más atestado todavía,
y al regresar,
al regresar a los quince metros cuadrados

donde conviven 10 personas
el corazón es un cielo gris.
Alguien en tanto
entre aire acondicionado y cuartos de mármoles
está maldiciendo la vida.

Algún bromista
hizo las cosas así.

PREGUNTA

¿Qué he dejado a mi paso
por ministerios y salones,
por andenes y casas,
por museos y hospitales y muelles
aparte de las pisadas,
la suciedad, el polvo y el desgaste?

ALLI ESTARAS

Allí estarás
prostituta perdida,
estarás en tu choza
de zinc y de madera
destartalada.
Qué pueblo tan rojo y tan sucio,
con tus cuarenta años,
tus carnes abundantes
corriendo en la maleza
desnuda bajo la luna o bajo el cielo
extrañamente negro.
Revolcándote con jamaiquinos
o con isleños sudorosos,
o gente sin escrúpulos
como yo era.



ALBERTO ROCASOLANO *nació en Bijarú (Oriente) en 1935. Encabezando los poemas de su libro* Diestro en soledades y esperanzas *encontré una de aquellas frases cruelmente reflexivas que Kafka solía depositar: «En la lucha entre tú y el mundo, apoya al mundo». Luego, leyendo el libro, comprobé que allí Kafka no era de ninguna manera un intruso.*

LA VISITA

Tus zapatos crujen cautelosos, extrañamente, como nunca.
Siento que se cuidan de algo que hasta tú mismo ignoras.
Nunca fueron diferentes tus caminos.
Siempre fue uno y natural: el de vivir.

Anoche recuerdo que hablamos del abuelo:
de su forma de ser, de su parcela hecha a pulmón,
donde vivió y luchó cuerpo a cuerpo con la vida
hasta que diera con sus huesos en la tierra.
El lo sabía como pocos:
La tierra no se compra ni se cambia por monedas
si no es por puro amor...
La casa en ruinas, las cercas en el suelo, ni uno sólo
de sus animales para anunciar nuestra visita,
alegres, como siempre.
Un golpe de silencio asusta el aire azul del bosquecillo
donde también estuvo mi niñez, como la tuya.
¡Padre, nos han vendido los recuerdos!
El corazón me pesa tanto como el mundo.

RECUERDO Y DIGO

Recuerdo y digo: nada es igual, todo ha cambiado, mis años se con-
no diré que fue peor, pero mejor no ha sido; [funden,
ahora mi vida empieza a descubrir y es este el estupor, este el asombro,
la certidumbre apasionada de un nuevo aprendizaje
donde mi voluntad se abre como una flor tremenda.
Hay un asomo de verdad en estos días y en torno disputamos
y hablamos del ayer en lo que tiene de mañana
y del rigor que ha sido necesario para decirle pan al pan y vino al vino
y recoger la voz del que no supo concretar las causas de su suerte
y, sin embargo, se dio cuenta que algo estaba mal;
que deshacer no era sentirse diferente y separar expresamente lo vivido
sino, más bien, una razón para agrupar una por una las acciones y
[dar inicio al único camino.



MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ *nació en Santa Clara en 1936. Ha ejercido el periodismo y la crítica literaria. Ha viajado por España, Francia, Italia, Bélgica, Holanda, Inglaterra, Checoslovaquia, Hungría, Yugoslavia, Rumania y Bulgaria. Actualmente trabaja en el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de La Habana. Ha editado seis libros. Poemas suyos han sido traducidos al ruso, inglés, francés, italiano y búlgaro.*

MISERICORDIA

El odio a todos nos castiga.
Misericordia,
pues, para todos los que odian
y para los que son odiados,
para los padres furibundos
y sus pálidos hijos,

para los muertos y sus matadores,
para el bilioso y quien lo sufre;
misericordia
para el hombre convertido «en tierra
en humo, en polvo, en sombra, en nada»
y para todos los que alguna vez hemos contado,
con dedos temblorosos,
siglos y siglos de barbarie.

IDEA PARA UN HOMENAJE

Sería más conmovedor y útil
que todo panegírico
imprimir su cabeza con vendaje
en servilletas, platos, sellos,
banderas, papeles de oficina,
tarjetas de bautizo
y cajas de cigarros.

¡Qué hermoso homenaje rendiríamos
a Guillaume Apollinaire!

☆

LUIS SUARDÍAZ *nació un año menos un día antes que yo, en Camagüey. Su libro* Haber vivido, *primero que publica, me parece uno de los mejores de la actual producción cubana, si se me permite opinar. Ha trabajado como director de periódicos provinciales y programas de radio y televisión, maestro y periodista. Según veo en la solapa de su libro «ha sido trabajador gastronómico», ocupación misteriosa que, de todos modos, parece no ser muy ingrata. Ha viajado por Francia, Alemania, Checoslovaquia y Canadá. Está traducido a varios idiomas y hoy es director de Literatura y Publicaciones del Consejo Nacional de Cultura.*

NO ES UNA ELEGIA

Que no haya otro regocijo,
luego de todos los recuentos,
que una gloria como la de Antonio Machado.
No lo digo por su poesía, mucho más alta
que nuestra buena voluntad, sino por su
limpio viaje, casi desnudo, según dijo.

Aunque no está de más señalar
que no podemos separar sus poemas
de su erguida prosa civil, de sus
lecciones provincianas, de lo que fue
su vida, en dos palabras.

De esa manera —y puestos en nuestro
particular destino— que no haya
otro regocijo, después de nuestro deambular,
que el *haber hecho en cada momento*
lo que en cada momento hubiere sido justo,
teniendo en cuenta nuestras fuerzas.

(De «Cuadernos de clase».)

1

Aristóteles vaciló durante unos años
entre la materia que tenía la forma
de una rueda y el espíritu que le metía
extrañas sombras en el cuerpo. Por último
se inclinó al idealismo. Cuentan los cronistas
que a la sazón lo ganaba la calvicie, la cólera,
el temor a lo incognoscible y la manía
de ganarse un puesto en la historia.

13

Como era alto, callado, oscuro de piel y humilde,
Abel Kadar, hijo de indios y del Trópico, era llamado
el filósofo, por los cínicos del café. Nada más gratuito;
Abel, el albañil, ponía certeramente sus ladrillos, sudaba
doce horas y se afanaba en esquivar el hambre. Hacia
al anochecer paseaba pulcramente y hacía todo lo humanamente
posible por vivir. Días pasados le vimos; es responsable
de algo en la Construcción, ha vencido cursos elementales
de filosofía. Y sin embargo, sus compañeros actuales
no le llaman *el filósofo*.

☆

ARMANDO ALVAREZ BRAVO *nació en 1938 en La Habana. Trabajó en el Instituto de Literatura y Lingüística. Ha trabajado en programas de televisión. Es autor de la selección, prólogo y notas de una amplia antología de los escritos de José Lezama Lima. Ha editado un libro de poesía.*

CADA CUAL SU MUERTE

Resulta difícil
recibir a un amigo
que viene a hablarnos
de su posible muerte,
de la inmediatez
de esa posible muerte.

Y si llueve y es muy tarde
y ese amigo no puede
abandonar nuestra casa,
tomar un taxi, regresar
a su hotel, irse
a caminar por la Ciudad
desierta, no decir nada
de otra cosa, es mucho peor.

Resulta difícil, digo,
porque uno sabe
que ese amigo no miente,
que ese amigo nunca ha hablado
más en serio que esta noche,
que es probable que ese amigo
que se ha pasado la vida
hablando de la muerte,
arrastrando la muerte
de un lado para otro
como un pasaporte o una tara,
muera definitivamente,
como dice, terriblemente solo.

Y aunque sabemos por Rilke
que cada cual muere su muerte,
no podemos dejar de preguntarnos:
¿por qué esa muerte?



Helio Orovio, *nacido en Santiago de Cuba en 1938, terminó su licenciatura en Derecho Diplomático en 1964. Trabaja en la Academia de Ciencias.*

YO SOY QUIEN SOY

No debe extrañar
ni quitar media hora de sueño
que un vecino de siglo conserve
junto a sus papeles
una jaula repleta de canarios y alpistes,
un cofre lleno de claveles y nardos,
una foto inédita de Zaratustra.

No debe extrañar
que un sujeto del siglo de los cohetes tenga
en su patio
el cañón que fuera del pirata holandés Pata de Palo.

Don Quijote exclamó Yo soy quien soy
y las gentes quieren
que uno sea
como ellos quieren.
Las gentes,
la gente que no ha leído al Ingenioso.

No debiera extrañar
que alguien junte los siglos, las cosas,
los objetos.
Cómo va un hombre a permitir
que sus canarios, sus claveles de la tía Mime,
la nariz de Nietzsche, vayan a dar
a Recuperación de Bienes Malversados.
Y, sobre todo,
que el cañón del pirata holandés Pata de Palo
(excomulgado por sonar en viernes santo)
pueda tirarse por ahí,
en una esquina,
con todo el abolengo que tiene.



FÉLIX CONTRERAS *nació en Pinar del Río en 1939. Se graduó en La Habana como instructor de teatro. Es periodista. Y además, una mañana, me hizo caminar hasta su casa para mostrarme, en la pared, una fotografía de Antonio Machado.*

HERMOSA CONSIDERACION

Es muy conocido el modo de encontrar
los puntos cardinales un día de sol
con un reló de bolsillo: se pone
la esfera de manera que el horario se dirija
hacia el lugar
por donde siempre apareces
tú.

UNA ASTRONOMIA

Con frecuencia se le hace a la poesía
el reproche de que en ella
no se aprende nada seriamente.

¿Qué se deduce de esto?

Pues que el intervalo
entre poema y lector es más largo
que el tiempo que tarda el poeta
en dar un verso completo al papel.

TINTA

Letra a letra
conmueve la suma de libros
existentes. Tanta escritura
con su inmenso rostro: miedo
socio del fuego para matar
papeles. ¡Qué olvido
nos rodea, poetas!



José Yanes. *Félix Contreras, a quien pedí que me proporcionara material para la presente selección, me hizo llegar varios poemas de Yanes, de quien lo desconozco todo excepto que me ha obligado a incluir los dos poemas que siguen.*

SUICIDA

El hombre que se imaginaba responsable de todas las guerras
fue sorprendido colgándose de la más alta rama del florecido flamboyán;
la multitud que se agolpa frente al árbol
ríe
mientras arroja enormes rosas blancas.

Entonces el hombre abandona su soga
que queda meciendo una tristeza al golpe del viento.

MUJER LLORANDO

Cada noche, bajo la luz asesina del foco
y el ojo imperturbable de la silla,
la mujer desnuda del espejo
hace rodar crueles miradas de microscopio
interminables
por su piel amarillo-ceniza,
sus piernas flacas,
sus senos frustrados por algún motivo.

Cada noche toca su cuerpo rugoso,
pasa su mano con increíble crueldad
sobre el flaco sexo
y se ríe histéricamente
de la mujer que en medio del cuarto,
arrodillada, envuelta en sí misma,
llora.
        Después
la mujer del espejo apaga la luz
y se burla, finalmente,
acostándose sola cada noche.

MIGUEL BARNET. *De su poesía dice Eliseo Diego: «en Barnet, las inquietudes éticas alcanzan tensión de vida a través de lo que podríamos llamar un cariño implacable». A cambio, a Miguel Barnet lo quiere todo el mundo, que yo sepa. Es autor de un importante libro, a medias relato, a medias estudio etnológico:* El cimarrón. *Barnet tiene veintiocho años.*

(Tres poemas de *La sagrada familia.*)

Yo mismo
he estado dando tumbos en esta casa
26 años por estos corredores estrechos
acaso sin que tú sepas
madre, que te busco,
padre, que también deseo
que pronuncies mi nombre,
hermano, que blasfemes de nuevo

☆

Alguien anuncia la muerte con el índice
Seguramente confuso alguien corteja
su pupila imprudente
Yo tomo toda clase de precauciones,
toda clase de astucias frente a su rostro innoble
y veo cómo entra en la casa
y se los va llevando uno a uno
contra toda oposición
contra toda posible resistencia
Se los va tragando, acumulando,
los levanta en caravana, los destierra, los acorrala,
es decir que no los devuelve a su arrasada tierra,
que no los deja regresar,
que se los lleva de paseo,
que se van de viaje, adiós

☆

Ágata era la mayor de mis tías
la pintarrajeada
la que vivía con el cobrador
la que hizo santo antes de tiempo
la que se untaba extracto de amapola en las axilas
la que tuvo que huir despavorida
del rosario y las nueve lunas.

La que vuelve a ratos
y se para en medio de nosotros
a la manera de un sombrío personaje
que no alcanzamos a comprender
y nos blasfema
y nos hunde de pronto
y nuevamente nos rescata
de esta suprema nostalgia
de esta debilidad inocente
de este rostro
de estas manos perplejas.

Ágata en fin
es quien paga los platos rotos
la provocativa
quien nos vuelve hacia nosotros
quien nos salva
quien nos ejecuta
Ágata.



«Querido Félix: te dejo estos poemas de que te hablé. Su autor —FÉLIX GUERRA, *veintisiete años— prepara un libro que creo interesante, moviéndose en esta línea que seguramente has detectado en la joven poesía. Espero enviarte su libro tan pronto se publique (quizás este año), pero te voy adelantando estos poemas suyos. Saludos y un abrazo de* Víctor Casaus.»

TRANSUSTANCIA

Me convenzo que siempre estuvo aquí
lo que primero sería materia bruta en un taller
y con antelación
árbol sobrentendido en la semilla
disperso en el viento
trashumando en materias descompuestas
Ha sido quizás —de esto haría menos tiempo—
un recambio de esencias entre los amantes
que fuimos una mujer inmemorial y yo
el motivo que abundó en un gesto final de mi parte
o la lumbre sostenida por el creador
que me retornó a la vida
Bien
no sé qué edades han pasado
ni los detalles de la historia
de tanta transustancia
pero
a esta silla creo haberla visto antes
el ruido de su madera me suena familiar

EL FIN O LA ESPERANZA

Ahora conquistamos o somos conquistados
Ahora ratificamos la vida
o la terminamos en las nuestras
Ahora definitivamente poblamos el paisaje
o convertimos en un gran deseo el universo
Ahora construimos o destruimos para siempre
Ahora nos decidimos por la historia
Ahora nos imponemos sobre nosotros
o nos derrotamos
Ahora afirmamos el criterio de lo infinito
o finalizamos con todo criterio
Ahora reinamos o abdicamos
Ahora es el fin o la esperanza



Según la página 394 del volumen Cuba: una revolución en marcha, BELKIS CUZA MALÉ *nació en 1944. Según la página 264 del núm. 4, vol. VI, diciembre 1967, de la revista* Unión *(La Habana), la misma autora nació en 1942. Buen festín para eruditos venideros. Belkis Cuza ha publicado tres libros de poemas, estudia Letras en la Universidad de La Habana y es redactora cultural del diario* Granma.

LA MUJER FATAL

Dedico este poema a la vida
a sus vecinos, al panadero, al carnicero,
al bodeguero,
a la primera, segunda y tercera personas
del singular, en el Presente de Indicativo.

¿Dónde vive ella? ¿Dónde está la mujer, dónde el marido?
Averiguo su paradero por trasmanos. No fue fácil.
Su madre le buscó esposo, le compró la felicidad
en un estanquillo como se compra una revista. Ella
es obra de la casualidad y de la vieja. Entonces
prefirió la deshonra. Ahora calla. ¡Pobre!

Caballero, ¿usted sabe lo que es comerse un cable?
¿No? Pregúnteselo a ella.
El marido nunca afrontó la situación. Le embargaron
los muebles de la sala y paulatinamente se fue quedando sola,
ella y la soledad, ella y su único armario,

ella y los ganchos de pelo, ella y una flor de papel,
ella y la puerta, ella y la araña del techo,
ella y el cortinaje florido de su pelo,
ella, deshecha, postrado el rostro en la paciencia.

Yo viví en su barrio,
conozco la historia, la rebeldía y finalmente
el divorcio.
Ella tenía toda la razón.

☆

EDUARDO E. LÓPEZ MORALES *nació en 1942. Es redactor de la página cultural del periódico* Juventud Rebelde. *Estudia la licenciatura en Filosofía y Letras y ha publicado textos en diarios y revistas de Cuba.*

PORQUE BIEN VALE LA PENA

Debo confesar que he tenido miedo de decirte que te amo; porque aún no sé dónde termina el sueño, la necesidad del amor, que en mis ocasiones de estancia suele ser imperiosa, o tu presencia concreta como objeto de mi amor. Y temo romper tu enorme sonrisa, devenirla recelo de ciudad situada: presiento que me ronda la duda (siempre útil, pero cruel) de no comprender demasiado la medida del hombre y la mujer como voluntades, como destinos. Esto es: encerrarte en la garita teórica del amor y demás estupideces poéticas: prefiero jugar al escondite, sufrir en la timidez, guardar la angustia y la ternura, compartirla como hacen los insectos con las flores que se llevan a los muertos.
Suelo decirme que no entiendo demasiado a las gentes, que me pierdo y no aprehendo qué es la necesidad de amor (supongo que las definiciones «metafóricas» y demás símiles con la naturaleza, las especies y el estiércol hecho ronroneos melódicos es mero antojo, «Invención»); suelo, además, besar en silencio, con toda cobardía, las calles, los pedazos de paredes, las fotografías comerciales, las imágenes de la magia adolescente y el cuerpo lustroso que me muerde a medida que me consume el deseo.
Creo, en suma, que podías sufrir sin motivo, porque alguien me demostró la esencia de reconceptuar el amor, y hoy me encuentro, de nuevo, en el inicio: con estos ojos que no saben qué cristal han de ponerse para comprenderte, porque ya no eres (ni nunca lo has sido) esa niña asexuada que me sometía a unos temores que jamás defino. Porque al escribir (hacer «poesía», según los demás), ya me comprometo, y doy este camino que hará las cosas distintas, sin saber a ciencia cierta si estoy dispuesto a luchar con mis ya escarmentadas fuerzas.
Pero, a pesar de todo, aún estoy en capacidad de sentir esas canciones un tanto absurdas que hablan de los mismos diálogos: el que

ama y abandona, el que piensa en la playa y consume metros de pasión, el que rasguea el arpa y llora, el que deshoja sus claveles y encierra algún que otro jazmín pálido en una cajita olorosa, el que se llena de cuidados y demás artificios, el que oculta el coito tras sus palabras. Pues, como hombre, soy fanático de los cuartetos, de las mentiras y del amor.

☆

«REINALDO ARENAS *nació en Holguín el 16 de julio de 1943 y vivió hasta los doce años con sus abuelos, en el campo, realizando estudios de comercio en su ciudad natal. En 1961 se traslada a La Habana como becario para estudiar la carrera de Planificación, que abandona en 1963 para dedicarse a escribir de manera ininterrumpida. Actualmente trabaja en la Biblioteca Nacional José Martí.» Es autor de una rara y excelente novela* (Celestino antes del alba) *que ahora se está traduciendo al francés.*

(Fragmento de *Trotar de tritones.*)

Las ovejas cabizbajas vienen todas al portón
vienen todas al portón
vienen todas al portón
Oh Martí, realmente no debiste de haberte muerto. Jamás te perdonaré que te hayas dejado meter esa bala imaginada que no se sabe siquiera de dónde vino (porque yo dudo, porque yo tengo mis sospechas, porque yo pienso...) Pero no confundamos a los historiadores ni al respetable alumnado que en forma disciplinada, carpetas bajo el brazo, consignas sobre la lengua, penetran ya en las blanquísimas escuelas.

Pero, realmente, te lo digo y te lo reprocho: por qué dejaste que te mataran. Bien hubieras podido levantar una mano: bien, en aquel momento, hubieras podido recitar los *Versos sencillos* o tu formidable ensayo sobre Emerson. Yo estoy segura de que si lo hubieras hecho, los fusiles habrían descendido avergonzados y la guerra hubiese terminado. Y tú te hubieses echado a todo galope sobre el campo o te habrías encaramado sobre los más altos curjeyes y habrías visto la tarde en que las palabras se transforman y sentimos que pertenecemos al misterio al planeta deshabitado a la estrella lejanísima que de pronto te habría hecho un guiño. Y tú le habrías sonreído.

Oh Martí, por qué dejaste que te mataran. Yo te hubiese llevado hasta mi casa (yo, criatura solitaria, leñadora y ogra, deambulante y condenada a la eternidad, prostituta de oficio y maga por la gracia infinita de la soledad), te hubiese conducido por el trillo bloqueado de guizazos y te hubiese invitado a descansar un rato sobre la yerba de ovejo. Y luego entrarías en la sala. Mi madre no está. El abuelo salió a mudar las vacas. Afuera cantan las guacaicas.

—¿Un trago de café, mi querido Martí?

—Sí, pero no muy dulce.

PEDRO PÉREZ SARDUY *nació en Santa Clara en 1943. Al contrario de lo que, ceremoniosamente, suele ser lo usual, nos hicimos amigos a través de una conversación en la que le expliqué por qué no me gustaba un libro suyo. Fue peón de albañil y zapatero mientras estudiaba francés e inglés. Ha estudiado media docena de cosas diferentes y tiene un libro publicado:* Surrealidad.

Quisiera dolerme a reflexión
Con la multitud de mi soledad
Con mi tiempo que cojea
Con mi letanía sumergida
En desamparos mesurados
Latidos ingenuos traiciones
Proseguir la huella de mi sombra
Hechizada sombra de siempre
De collares y anillos de boda
Rajar la suela de mi calle
O renovarme un poco de amor
Con que sobrevivir
Rozando esta piedad extraviada
Por ahí
Abortando una estrella desde mi herida
Profunda herida que abraza
Las incontables tormentas
Y diálogos y decisiones
Como gruesos labios golpeados
Por una soberbia inconforme y me sonrío
Pero solo en mi soledad
Por donde nadie ni duendes campanillas
Se atreven a exorar mi llave de junglas hervidas
Con mi humedad de falsos inviernos
Con mi sudor de besos incapaces
Con mi humedad llorada de sexos tropicales
Con todo este calor infiel que me empuja
Me atrevo y reconstruyo mi soledad
Que vibra mutilada
Que no me decido a concluir mi aventura
Mi desordenada aventura inventada
Madrugada tras madrugada
Cuando me ahuyento en busca del amigo
Que habrá de compartir esta blanca soledad
tan mía.



Guillermo Rodríguez Rivera nació en 1943 en Santiago de Cuba. Desde 1960 vive en La Habana. Colabora en varias publicaciones como crítico literario. Es licenciado en Letras. Ha publicado un libro de poemas: Cambio de Impresiones.

A HERMANN HESSE

Las calles deshechas de Alemania
eran la fuente,
la última palabra de las ruinas,
la suave tumba de Novalis.

En los salones del Aguila Negra,
bajo el gramófono sombrío,
en las faldas de la casera,
en cada compás del foxtrot,
sombras entre las hojas de los libros
recién abiertos,
anochecían los dragones de las guerras.

El aire fresco del otoño de 1930
iba bordeándote. Nadie
sino tú, permanecía
en las calles de la vieja Alemania
sólo unos años antes de que Fausto
fuera trasladado a Aushwitz.

Llevabas el rostro por saber
echado sobre las calles
de Alemania donde caminaría
Gustavo, el Teólogo, blandiendo
un máuser a la medida de la muerte.

Tú señalaste el camino
que iba a recorrer la pólvora,
la imagen que se precipitaba
tras las calles maltrechas de Alemania,
viejo lobo triste,
arrastrándote hacia un mundo
donde el hombre no fuera una trompeta.
Entonces,
mira cómo se quedaron allí
los rastros de las fieras,
esos ojos claros de los asesinos,
la soledad de Goethe, la tiniebla,
y hunde
tu mandíbula
en los rostros de cada una de las hachas.

Nancy Morejón *nació en La Habana en 1944, en cuya Universidad obtuvo la licenciatura en literatura francesa en 1966. Ha publicado un libro de poesía.*

aliento para los desvelados

A Luis Brunet, Claudio, Isabel
Cancio, Frómeta.

lo poco que recuerdo de mi infancia
se lo llevan los ruidos de la noche;
y no sólo mi infancia que recuerdo tan poco,
sino la casa sola, el llanto, todo lo que se perdía;
mi vida va quedando fuera de mi cerebro, fuera de todo alcance;
los amigos van sabiendo de mí porque estoy viva,
y por todas mis señas:
piel negra, ojos y pestañas que crecen irremediablemente,
torso indomable, cabeza en nubes, risa o sonrisa, lengua de víbora,
güije en silencio, temblor en manos, pies andando La Habana,
risa y sonrisa, amor a la sagrada historia;

los amigos van sabiendo de mí por todo aquello
y porque abro mi frente sobre los desvelados,
lo poco que recuerdo se lo llevan las ruinas de la noche,
los ruidos de la tumba, las escaleras por donde hemos rodado
casi sin darnos cuenta
viendo que a nuestros pies se daba un circo
humano, victorioso

ya no recuerdo nada, todo se borra como un agua, ya no recuerdo
[apenas
Isabel grita la tierra está azulosa
ella desatará la lluvia respiro junto
a Claudio que tritura sus dedos la culebra
achata sus colmillos el aeroplano
cae Frómeta espera el sol agosto es rojo
rojo por dentro Claudio
suspira como un niño
de Luis no digo nada no sé decir se me va de las manos, Claudio
ríe Cuba sí *il y a trop de bruit* según cantó Ferrat
Isabel sopla Claudio ríe nadamos en un mar de sargazos
sueño Isabel es atentada por el fuego Frómeta huele a trópico
nosotros, sí,
enardecidos alguna vez por el frío de la espera
o de la soledad,
somos enardecidos una noche por la música de la victoria,
somos enardecidos por toda la alegría,
por la fuerza del cielo y su hermosura

quedamos siempre siempre

aullando para el gallito de las seis

Víctor Casaus nació en La Habana en 1944. Estudia Periodismo en la Universidad de La Habana y trabaja en el Instituto Cubano de Radiodifusión como realizador de documentales. Editó en 1966 su libro Todos los días del mundo.

POETICA

Quiero aclarar que en nuestro escaparate
sólo guardo la ropa que me pongo
ciertos libros sábanas vestidos
de mi madre fotos viejas
viejísimas fotos de cuando abuela
sonreía y se reía en sus aniversarios
de nacer

Pero quiero confesar que yo no guardo allí
la poesía
La poesía está en mi barrio en mi bota
en mi camisa La poesía qué va a estar la poesía
detenida en las paredes de mi cuarto
en las tablas del armario
¿Qué voy a hacer yo con tanta poesía poseída
y encerrada?
Y lo que es más: ¿de qué estarían llenos entonces
los paraguas las hormigas los hombres
las banderas los viejos y cansados
urinarios de provincia *la soledad*
la lluvia los caminos?

DEPARTAMENTO DE QUEJAS

Bien yo digo que hasta ahora me han dolido mucho
los múltiples del mundo los que trajeron trastienda
y lo ocultaron los mentirosos de camisas dobladas
la que habló y en la que confiamos como lo hacemos en la llegada
[del ómnibus
el que es amigo nuestro hasta hoy porque no ha encontrado
otra ocupación más interesante
el vendido por dinero el vendido por un carro el vendido
por te prometemos lo que tú quieras
el vendido porque necesitaba muletas
Me han hecho nudos en la garganta cuando se trataba de gentes
en las que había puesto mis mejores intenciones y resulta
que vinieron a venderse como un fardo de harina

Antonio Conte nació en 1944. Estuve en su casa una noche. Su mujer tenía un ataque de asma. Su suegra se asomaba al cuarto a oírnos tocar la guitarra. Le tengo que mandar un juego de cuerdas. Dice que tiene varios libros inéditos. Debería publicarlos. Me regaló un libro de Eliseo Diego, agotado, no sé cómo lo consiguió. Los poemas que de él he seleccionado forman parte de un grupo titulado «Viñetas para colgar de una repisa».

IX

calla, calla princesa, ¿no ves tu playa ya marchita?
¿tu playa con su vestido incurable?
¿a qué vienes princesa si no hemos acertado?
tú entras por la puerta menor de la casa, ¿encenderás el sueño?
¿apagarás la pesadilla donde cantan las brujas,
donde pacen las bestias?
yo estaré bajo el mismo signo de ferocidad, mojado
con tus ojos, ilícito, sobrenatural.
¿qué te ocurre princesa? el mundo no es una paloma desangrada.
nada será cierto hasta que tú cierres los brazos
e intuyas todo esto que llamamos
curso normal del génesis.
no me acoses, vete, no tendré más trofeo que la muerte,
y tus manos, como dos hachas ciegas serán las únicas
triunfantes.
todo el silencio para tí, princesa, dios nos perdone.

I

la niñez quedó vieja, inalterable en su salvaje frescura.
allá abajo merodea con sus patas endebles.
aun suponiendo que esté viva, que corra a rienda suelta
golpeándose las narices, rasgando sus camisas, desgraciando
a los que decidieron crecer, aun suponiendo eso, qué va
a hacer uno, si cuando entonces no teníamos los cabellos
tan francamente pobrecitos, ni nos desamparaban tanto,
ni sabíamos dónde iban a terminar los juegos, ni importaba
que la bola del mundo fuera a despedazarse.
a ver, ¿quién anda ahí, trasteando nuestra infancia?

☆

LINA DE FERIA. *Su libro* Cosa que no existía *compartió con* Cabeza de zanahoria, *de Luis Rogelio Nogueras, el premio* David *de poesía 1967, convocado por la UNEAC, creado para estimular la producción de escritores inéditos. De este dato deduzco que Lina de Feria debe de ser joven, aunque en pocos lugares de su libro se advierte.*

con permiso de los que no quieran comprenderme
estoy como la casa de un guardabosque
donde el hacha es la culpa y los árboles caen
y el polvo es una luz donde escribe la muerte.
estamos a la espalda de lo que presentíamos
contra ti quedará esa mirada que estableces
y que siempre has creído vergonzosa porque no es única ni total
proviene de los suburbios miserables de la intuición
es pobre e intensa como cualquier habitante pobre e intenso de un [suburbio
contra ti quedará esa mirada porque yo la recuerdo como un dios [último
y la recordaré por encima de los poemas malos y esta vida que no se [calma.
después de aquello empecé a creer en la realidad
(un santo diría: después de aquello tuve la luz hermano la luz)
las cosas hermosas me asumieron
rodeada de refugios inconsistentes y aun de ternuras irreales
busqué la afirmación de los labios hasta la brutalidad.
todo el pánico del cuerpo sobresaltaba el amor
ahora sé hasta dónde se puede ser el engaño de uno mismo y nadie [percatarse
ni el amigo que trata de ayudar ni el otro que le importa nada
por ello quisiera alejarme de los manejos torpes
y sentir por ejemplo que somos más sonoros.
(con permiso de los que no quieran comprenderme)
haz de pronto que el sentimiento se remueva como una catástrofe
dame un abrazo sin premeditación
corre conmigo hacia el mar que no enjuicia

LUIS ROGELIO NOGUERAS. *Nació en La Habana en 1944.* Cabeza de zanahoria, *título de su primer libro, es, como título, notablemente innecesario: Nogueras tiene, en efecto, la cabeza de color panocha, de panocha ostensible. En 1961 comenzó a trabajar en el ICAIC como auxiliar de cámara y más tarde como dibujante. En 1963 realizó* Un sueño en el parque, *corto sobre la guerra, que representó a Cuba en dos festivales de dibujos animados.*

CESARE PAVESE

A Ambrosio Fornet.

Suponga que estoy escondido de antemano en
el closet
y que usted (tantas cosas que tiene en la cabeza)
no lo nota.
Se acuesta,
toma las dieciséis píldoras del frasco,
hace las últimas llamadas: inútiles,
medita sobre las derrotas, las guerras, Turín (cruda en invierno).

Suponga que usted deja
las gafas en la mesita de noche
y que luego escribe algo en su cuaderno
(letra rápida, pequeña).

Ahora imagine que yo salgo.
Que impido su suicidio
cinco, dos, veinticuatro veces
(como en el cine).

Suponga usted que no muere,
suponga que nos damos las manos
y que cometemos pequeñas historias, aventuras habladas
donde las mujeres aman desesperadamente a los poetas
y no hay estar solos, ni desastres, ni trenes aplastados.

Pero no.
Yo estoy en mi cuarto y usted está en el suyo.
Yo no trato de impedir nada
y usted se toma las pastillas.
Yo dejo su libro en la mesita de noche y trato en vano de dormirme
y viene la muerte y tiene sus ojos.

ES LO MISMO DE SIEMPRE

A Gloria Nogueras, Roberto Fernández Retamar, Nicéforo Niepce, Pablo Armando Fernández y Ernesto Cardenal.

Estamos todos en la mesa:
papá se reía, yo chupo un mango,
mamá corta el pan con su vestido a cuadros.

Entonces ocurrió el milagro:
Gerardito apretó el disparador de su
Kodak 120.

Ahora papá está enfermo
pero siempre ríe, yo estoy en otra parte
pero chupo un mango interminable,
mamá se pasará la muerte cortando el pan
con su vestido a cuadros.



EXCILIA SALDAÑA *nació en La Habana en 1946. Estudia en la Universidad y, simultáneamente, es profesora de Literatura. Tiene varios libros de poesía inéditos y trabaja en un ensayo sobre* Poesía y Magia en la mítica Yoruba. *Entre otras cosas más importantes, le debo una cinta para su máquina de escribir.*

DESDE LOS TECHOS

No es dolor
sino algo que mata el último intento de inocencia
este rincón del mundo se abarrota de baratijas adquiridas
sólo las campanadas del tiempo
recuperan la amnistía de una lágrima

Ha quedado aquí
testigo presencial del desastre

No es amor
sino un buche de miel en una mirada infante
una sonrisa con pezuñas pellizcándonos la boca

Una cuna se mece
desierta
en el vuelo hierático de una promesa

un llanto de recién nacido
ahogado
penetra una conversación
y la rompe

Tengo los ojos vueltos
sobre un sol tiznado que se aborta
En esta habitación una parturienta grita
(piernas cerradas vientre ahuecado)
nadie vendrá a lamer su hijo

Más allá del resguardo de los techos
la ciudad hunde los pies en el mar
Sorprendo mi respiración
en un grito del rostro
con una mano oscura reconozco mi soledad

Sobre mi cabeza zumban
las últimas moscas de la madrugada.

EXTRANJERO

Iremos hasta el mar donde todas las lenguas se confunden.
Así tú, extranjero, indudablemente amado,
ahuecarás tus manos,
recogerás en ellas la leche tibia que gotea incesante
desde la madriguera de la noche.
Entonces Yemayá se incorpora y ordena la vida de los hombres.
Salpicando tus mejillas con mi pelo teñido de sangre
yo también participo,
te pido que olvides la ruta que te aguarda;
ensayemos una forma demente de amarnos
o déjate decir, sencillamente:
«¿Ves? Esto es una sonrisa»: perdónate,
medita un poco sobre el destino de los suicidas,
detente.

(Dios te salve y te proteja de mi odio por los siglos y los siglos):

Iremos hasta el mar.
Mientras Yemayá se incorpora y ordena la vida de los hombres
iremos hasta el mar, extranjero.
¿Ves? A nada hay que temer más que al amor absoluto.

*

Total: 32 poetas. Hubiera podido añadir más. No lo hice a causa de la falta de espacio, o por selección, o por olvido. De cualquier modo, no quiero dejar de mencionar que en la Isla existe un valioso poeta, que escribe sus poemas para cantarlos después acompañándose con una torturada guitarra. Se llama Silvio Rodríguez y tiene unos veintitrés años y unas doscientas canciones. Lo conocí gracias a Julio Cortázar, el cual supongo que lo admira aun más que yo, puesto que, como es sabido o debiera serlo, los grandes admiran en mayor medida que los aprendices. Algunas de las canciones de Silvio Rodríguez me parecen descaradamente extraordinarias. A él y a su talento quiero dedicar ahora este trabajo de selección de la joven poesía cubana, como pago de una cuota por toda la emoción musical que le debo, y que le debe la canción cubana, y Cuba. Y para que de ningún modo deje de figurar aquí su nombre.

FÉLIX GRANDE
Alenza, 8, 5.º C
MADRID-3

ESTRUCTURA Y SUPERESTRUCTURA EN PIO BAROJA

POR

JUAN CARLOS RODRIGUEZ GOMEZ

I. La ecuación

Cuando en 1956 moría Pío Baroja, moría también con él el último ejemplar de una raza hacía tiempo condenada: la del mito del escritor «ibérico», verdadero «hechicero» de nuestra sociedad, refractor y vacunador de toda la ponzoña y la amargura destiladas en la vida cotidiana.

Pertenecer a esa «raza» quizá haya facilitado las acostumbradas comparaciones con otras especies animales: oso vascongado y huraño. Pero los mitos, en el ámbito ideológico, tienen una génesis bien determinada: el iberismo, la España negra, desde Quevedo y la picaresca, tienen su origen como se sabe en el famoso «viraje» de la Contrarreforma hacia el interior de sí misma, aquel monstruoso fajar a un país cuya influencia desbordaba con mucho sus fronteras. La cerrazón produjo el moho y el moho fermentó en un mito: la «condición natural» del sarcasmo atroz, de la amargura de esa España negra. Con el levísimo arañazo en superficie de los «teóricos» neoclásicos o de inicios del siglo XIX —realmente qué esfuerzo baldío intentar convertir en literatura lo que no es «realidad» vivida—, tan injusta como tradicionalmente olvidados, la «negrura» ideológica se sigue desarrollando a lo largo del XIX hasta culminar en el «esperpento». Repitámoslo: si la «vanguardia» literaria hace siempre de hechicero, de mago que asume en sí todas las descomposiciones de un orden social para inmunizarlo, nuestra auténtica vanguardia en el siglo XX es el «esperpento», y el esperpento tan sólo hizo recoger la herencia de la negrura ideológica iniciada en el Barroco (1).

Esa «Literatura negra» ha sido, pues, nuestra única «vanguardia» a lo largo de los tres últimos siglos. Al hacer de la «negrura» una «condición natural» la realidad histórica quedaba inmunizada de sus propios daños. (Valle demostrará el artificio de su propio tinglado,

---

(1) Para este concepto de vanguardia véase Roland Barthes: «¿En la vanguardia de qué teatro?», en *Ensayos críticos*. Barcelona, 1967, pp. 97-100. De cualquier forma, el origen último está en Levi-Strauss.

mejor dicho: no hay «condición natural», sino «artificio»; y el tinglado se derrumba; el «esperpento» es mucho más que «vanguardia».)

Sólo Pío Baroja seguiría arrastrando increíblemente hasta su muerte su condición de «hechicero». Y digo increíblemente porque a partir del año quince España se abriría de nuevo al mundo y en el hueco secularmente sellado empezaría a entrar un aire nuevo. No vamos a hacer juicios literarios ni estéticos sobre la validez de las posturas: de Juan Ramón al gongorismo, de Guillén a Miguel Hernández, de Lorca o Alberti al primer Casona, de Pérez de Ayala, Ramón o Azorín a Jarnés y Barea: nuestra literatura se «desempolvaba» y el fenómeno era tan plausible, tan asombroso, que empezó a hablarse de un nuevo Siglo de Oro. Las *Soledades* —o sea, el máximo ejemplo de lo no ibérico— bordeaban, zumbaban, más o menos cálidamente, sobre toda la época: pero no era una «vuelta» a Góngora, sino un Góngora como señal, como camino, como símbolo. Más: si Góngora fue el nombre explícito, el fenómeno de desempolvamiento era general —latente— antes del veintisiete y lo siguió siendo después. Solamente que no debemos confundir «desempolvamiento» con «alejamiento de la realidad», sino como esa renuncia al mito de la escritura ibérica, es decir, a un modo impuesto de ver la realidad y de hacerla en literatura. Frente al moho, Góngora era el último intento de «universalidad», era el recuerdo de que hubo una época abierta. Boscán, Luis de León, Herrera: nuestro genial humanismo del Renacimiento. (Y sólo ahora cito a Garcilaso para diferenciar claramente lo que fue la apertura iniciada hacia el quince de la evasión dulzona del garcilasismo de la posguerra.)

La «negrura» de España —y su literatura de amargos hechiceros— se volatilizaba como «condición natural» y aparecía como «circunstancia histórica» de la que era necesario desprenderse. Si el modo de hacer este desprendimiento fue o no «real», no es cosa de discutir aquí. Unicamente señalar, con plena conciencia de su obligada generalidad, la existencia del hecho.

Pues bien, vuelvo a decirlo: sólo Baroja siguió arrastrando este motivo. Con curiosas paradojas: como particularización única era inimitable, y, sin embargo, sus imitadores florecieron debajo de las piedras. Pero al mismo tiempo, al formarse conciencia, poco a poco, de que el «mito» correspondía a una época histórica pasada, Baroja, como encarnación del mito, dejó también poco a poco de interesarnos. Con el año de su muerte coincidía, curiosamente, una serie de obras de la llamada «aparición del pacifismo», cuando el país parece al fin «en calma», restañado (*Los bravos, El Jarama,* etc.), y por todas partes se deja de hablar de ilusorias «ideologías guerreras» y empieza el alba

del no menos ilusorio «pragmatismo». Por ahí empezó Baroja a ser museo. Y los barojianos, al intentar defenderle, redoblaban su empuje en el mito del «oso ibérico» y así no hacían más que agrandar el abismo.

Y, sin embargo, la obra de Baroja —aun con gran frecuencia a pesar de él mismo— no es sólo uno de los casos más claros de magisterio artístico que ha producido el siglo XX europeo, sino que creo que —hoy— representa la lección más útil —junto con Valle— de entre los hombres que forjaron nuestra época. Pero ¿de qué manera hallar esa lección?

En 1927, al estudiar *El obispo leproso,* de Miró, Ortega se lamentaba de que «nuestros escritores se queden siempre sin definir. No sabemos nada de Galdós —a pesar de tener tantos 'amigos'— ni de Valera. No sabemos nada de Valle-Inclán, ni de Baroja, ni de Azorín. Desconocemos la ecuación del arte admirable que ejercitaron o ejercitan aún» (2). No es casualidad que sea un pensador «práctico» —Ortega— tan necesitado de una «gramática urgente» (3) de desvelamiento en su relación con el país el que haya puesto el dedo en la llaga de la «teoría» artística. En Baroja el camino está marcado por Ortega: todo el mundo lo sabe; pero la señal más importante —y, sin embargo, durante largo tiempo menos atendida— era «la ecuación del arte» que ejercitó. Unicamente por ahí podemos derribar el mito ibérico de Baroja y traerlo de nuevo hasta nosotros. Las páginas que siguen son sólo un intento de ojeo en el umbral de esa «ecuación» del arte barojiano. Sólo un intento: el camino total deberá ser recorrido en otras circunstancias.

II. La necesidad de la «semántica»

Repito: ¿qué sentido tiene, por tanto, una nueva aproximación crítica a Baroja? Para nosotros, una vez pasado el auge «realista» de la

---

(2) *Espíritu de la letra.* Madrid, 1.ª ed., 1927; 4.ª ed., 1958; p. 56. La alusión se hace en el año 27, es decir, cuando Ortega había publicado ya «Las meditaciones del Quijote» (1914) y «Una primera vista sobre Pío Baroja» (escrita en 1910, publicada en 1915 en *La Lectura,* y finalmente reimpresa como apéndice al tomo I de *El Espectador* con el título de «Anatomía de un alma dispersa»). En dicho tomo aparecieron también las decisivas «Ideas sobre Pío Baroja» (1916). Por último, *La deshumanización del arte* (seguida de *Ideas sobre la novela)* apareció en 1925, como él mismo indica en el párrafo citado. La argumentación de Ortega no carecía de retaguardia.

(3) En la *Anatomía de un alma dispersa,* con su famosa «cuestión económica»: «El español de hoy está obligado a una rígida economía... ¿cómo nos entretendremos en comer obleas?» En su *Ensayo de estética a manera de prólogo,* al hablar de *El pasajero,* de Moreno Villa, insiste en esta «cuestión económica» en la lectura de obras poéticas «que sólo en horas de exquisita ferviente superfluidad realizo».

posguerra —universo de símbolos amargos que se creyó semejante al barojiano—, la obra de Baroja presenta sobre todo un valor fundamental: no ya los tópicos coetáneos sobre su mal estilo o su claridad —¿en qué sentido?— que apenas nos dicen nada. Sino la oportunidad de ver cómo un hombre que escribió en una etapa atroz de indecisión y desconocimiento fue capaz de «purificar» esa agonía y transformarla en una estructura auténtica, aunque en un plano distinto: la estructura literaria.

Tampoco nos interesa, pues, hablar, como suele hacerse, del pensamiento de Baroja, concebir «la verdad» de Baroja. No sólo porque ya lo conocemos y cualquier labor crítica sería rizar el rizo e insistir en el atasco, sino porque lo que Baroja pensaba sobre «su» realidad *era «ideológico» normalmente y no podía ser de otra manera.* Sin medios rigurosos de pensamiento el escritor no es capaz de «purificar» un sistema dañado: sólo puede hacerlo si emplea los instrumentos propios de transformación. Es decir, sus medios técnicos, sus medios semánticos: su «ecuación artística». De la confrontación de estos medios y de este «pensar la realidad» (que es a la vez resultado de la ósmosis entre su conciencia individual y el campo ideológico dominante) nace la estructura de su obra. Ortega decía que Baroja pensaba mal, pero sentía bien. Sus «ideas» realmente apenas nos interesan hoy, salvo como contraste frente a su técnica artística. Sus ideas eran fósiles, pero su técnica una zarpa viva. Aquellas tapaban «lo real» mientras ésta lo descubría.

Así, pues, sólo desde este punto de vista concebimos una nueva aproximación crítica a Baroja: no interesándonos su «verdad», sino la «verdad» de su estructura. Por tanto, la ecuación del arte de Baroja implica para nosotros —y en primer lugar— dejar de lado los elementos abstractos de «lo barojiano» y ceñirnos a sus circunstancias semánticas concretas. Y el punto de partida radicará en distinguir siempre «lo dicho», «lo explícito», lo que es pensamiento dañado del autor —en una palabra «superestructura»— de lo que es estructura, *realidad transformada por unos medios específicos,* o sea, su mecanismo interno.

III. «Lo dicho»

Hasta ahora hemos hablado de una agonía social, la de la España de principios de siglo, desvelada en las categorías estéticas de la obra barojiana. De sobra nos son conocidas las líneas de fuerza, la historia real, que sustentan esa «agonía», una de las épocas más duras, más aplastantes, de nuestro desarrollo contemporáneo. Pero, para no hablar en el vacío es menester recordar brevemente aquella mascarada, «aquel

vivir el hueco de su propia vida» que fue la Restauración, la confusión y la indigencia que tras el 98 no hicieron sino agudizarse.

Caracterizados los intelectuales del tiempo por sus deseos de incorporación de España a la historia europea y al mismo tiempo por su impotencia propia de espectadores de una historia que los arrastra, se encuentran, con el 98, bruscamente zambullidos en los acontecimientos. Y el derrumbamiento, como se sabe, presenta las formas de idealización, de nostalgia, y, en general, de «punto de partida», de «borrón y cuenta nueva»; pero, en su mayoría, sin relación real con las cuestiones que estaban en la base. Desde el sentimentalismo de Castilla a la idealización de los «juegos florales», etc., nunca se toca la historia real. El reconocimiento de la «pequeñez», del «estancamiento», se transforma en dos posturas: *a)* Un ideal «retorno a las fuentes»; y *b)* «mística» aspiración al futuro; difusa unión a lo nuevo, a lo que ya se intuye, aunque sin saber exactamente cómo, ni qué es lo intuido.

Baroja, al negar repetidamente su relación con el 98, parece negar este abstruso idealismo, al menos en sus respuestas, ya que en la raíz también lo anegaba a él (anarquismo, irracionalismo espiritual, etc.). Sin embargo, lo que queremos señalar es que *tampoco* sus «respuestas» a los problemas del país difieren esencialmente de la actitud ideológica del momento. Baroja está aprehendido en esa red, y no liberado de ella. Lo que él nos dice en sus libros —«lo dicho»— no difiere de lo que recibimos del resto del 98. Considerando que en su obra hay dos épocas claramente distintas, marcadas por la aparición del afanoso Avinareta, vemos que toda la primera parte —o sea, la que propiamente sería noventayochista—, se resume en los dos polos citados:

1) «Retorno a las fuentes»: Como se sabe, tras su tesis doctoral, que lleva el significativo título de *El dolor. Estudios de psicofísica,* terminada en 1896, Baroja rompe a escribir con sus *Vidas sombrías,* colección de cuentos aparecida en 1900, y en el mismo año sale *La casa de Aizgorri* primera de la ¿trilogía? *Tierra vasca.* En 1901 se inicia la *Vida fantástica* con *Paradox,* a quien sigue *Camino de perfección* en 1902 y *Paradox Rey,* ya más lejos, en 1906. En 1903, por último, continuaba *Tierra vasca* con *El mayorazgo de Labraz.* Aparentemente un caos; cada año, con la regularidad de las estaciones, como decía Ortega, Baroja va soltando un libro. Pero en el bosque tiene que haber un sendero. Como puede verse fácilmente, hasta 1904 dos ejes dominan en su obra: *Paradox* y *El mayorazgo de Labraz.* Vida fantástica y tierra vasca; «vida», aún con significado «universal»

y limpio (4), sin impurezas, capaz de recibir adjetivos libres del mundanal ruido como este «fantástico» (de perteneciente a la *fantasía* y a la vez —y por eso— extraordinaria); o la emoción connotada en el profundo sintagma «tierra vasca», emoción que es enraizamiento en la arcilla natal, aunque transfigurada desde luego por el «soñar» romántico. Después vendrá «el mar», pero éste será «cambio y libertad» (5), es decir, valores «culturales», aprendidos podríamos decir, ya no este instintivo asentamiento en la tierra, en la raíz. Vida-Tierra: la blancura de la vida se basa en un acorazonado origen en la arcilla natal. Y al mismo tiempo en una transfiguración onírica (defendida y purificada por el «sueño») de ambas realidades. Es, para entendernos, el «Paraíso romántico», tantas veces citado en Baroja y que él nunca abandonará del todo: desde ese «1900-1901» *(Vidas sombrías, La casa de Aizgorri, Paradox)* a 1903 *(Labraz)*.

2) Sin embargo, junto a este «Paraíso romántico», este especial «retorno a las fuentes» de Baroja, aparece el otro polo característico del campo ideológico dominante: la «actitud precursora», la mística unión a «lo nuevo».

En efecto, en 1902 se reúnen casi, como dice Baroja (6), «por casualidad» una serie de obras, verdadera revolución del arte narrativo *(Amor y pedagogía,* de Unamuno; *La voluntad,* de Azorín; la *Sonata de Otoño,* de Valle, y el *Camino de perfección,* de Baroja), cuyo indubitable significado convierte este año en lugar de ruptura y, por consiguiente, en fecha tradicionalmente citada para señalar la aparición del «espíritu nuevo» (7). Así se coincide con la «nueva época» española —Alfonso XIII— y la «nueva estética» que, frente al irracionalismo nebuloso de los románticos, o el racionalismo mecanicista y lento de los naturalistas (8), va a ser una brillante y cegadora «apología racional del irracionalismo» como clave artística: es decir, la primera edición de la *Estética,* de Croce.

---

(4) Alba, cándida, es como siente Baroja la vida cuando la ve a la vez lejana e intocable. Luego, con la evolución, vendrá la «añoranza» de esta imagen. Pensemos en Jaime Thierry de *Las noches del Buen Retiro:* «La nieve, tan blanca y tan pura, se había convertido en una cosa negra, amarillenta y sucia. Así había pasado en su vida, pensó Thierry».

(5) «El haber nacido junto al mar... me ha parecido siempre un augurio de libertad y de cambio.» *(Memorias,* II, 71.)

(6) «Era la casualidad la que nos reunió por un momento a todos, un momento muy corto...» *(Juventud, egolatría,* p. 238.)

(7) Véase sobre todo A. ZAMORA VICENTE: *La voz de la letra,* Espasa, Madrid, 1958. Especialmente el capítulo «Una novela de 1902», pp. 27-45.

(8) Todavía en 1902, y para acentuar la simbología de fin de un ciclo, muere Zola.

Intercalándose con el «retorno a las fuentes», por tanto, en 1902 aparece la «aspiración a lo nuevo». Pero ¿qué es «lo nuevo» que aporta Baroja? Ya lo hemos insinuado: lo que él mismo llamará en *El árbol de la ciencia* una actitud «precursora», Fernando Osorio, el héroe de *Camino de perfección,* es, como se sabe, el claro antecedente de Andrés Hurtado. Y, frente a la íntima «satisfacción de la realidad» de los Paraísos románticos, representa el primer signo de aquella otra corriente que —desarrollándose y alterándose profundamente— existe siempre en Baroja: este tipo de héroe «sicológico» significa que la realidad puede desaparecer y que puede sólo existir en la mente de un hombre. El paraíso romántico así se tambalea.

Hemos hablado de 1902. En este año aparece también un libro titulado *El inmoralista* y su autor es André Gide. Nueve años antes que Baroja publicara *El árbol de la ciencia,* Gide ha traído al mundo dos «nuevos» —y decisivos— engarces de la estructura cotidiana occidental: el infierno de la conciencia y la necesidad de alimentos terrestres. Estos dos rasgos, así *in genere,* engarzan también a Andrés Hurtado y lo disuelven en *Duquesnel.* No cabe duda de que, aunque desde un plano distinto, Andrés Hurtado se explica por aquella «pasividad» ante el mundo que veía Lukacs (9) en los héroes de Proust y que también justifica el cosmos gidiano. Nada más alejado de Baroja, al parecer, que estos dos representantes del «clasicismo» más decantado, y, sin embargo, en *El árbol de la ciencia* —como es obvio en Proust y Gide— al disolverse Andrés en aconitina, y pretender disolver con él las «leyes objetivas», el sentido global que se desprende del libro es sobre todo el anuncio de la muerte de una manera de sentir el mundo, que el estallido del catorce y la revolución de los soviets no harán sino confirmar: la «actitud precursora» es un anuncio de disolución.

3) Entre estos dos polos —«retorno a las fuentes» y «aspiración» a lo «nuevo»— que se intercalan desde 1900 a 1911, Baroja coloca su único enfrentamiento directo, cara a cara, con la realidad, *Aurora roja,* que, como se sabe, constituye el tercer volumen de *La lucha por la vida* (la «trilogía» más compacta y la más conocida como tal). Aparecida en 1904, *La lucha por la vida* redondea la complejidad de toda

(9) *Teoría de la novela,* la famosa eclosión de hegelianismo estético. Hay versión española en Ed. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1966. Sobre la visión lukasiana del arte como «particularidad» y como «intuición sensible», *vid.* Della Volpe: *Lo verosímil fílmico y otros ensayos de estética,* en Ciencia Nueva, Madrid, 1967, y los ataques a la estética romántica en general en todas las obras del profesor italiano.

esta primera etapa barojiana (10). Entre las dos grandes líneas ya vistas, *Aurora roja* representa un alto en el camino, un momentáneo pararse a observar —y sentir— sin mediaciones: es decir, un intento de afirmación de lo objetivo, de la realidad; incluso de las leyes que la sujetan y dominan. Pero —repito— un intento momentáneo. Después Baroja irá escalonadamente desprendiéndose de las categorías objetivas hasta disolverlas en el morboso crisol de Andrés Hurtado.

Ahora bien, no sin vacilaciones. (Lo que nos confirma que la obra de Baroja no es un todo cerrado y concluso, sino que está en perpetua transformación sobre sí misma.) Tras *Aurora roja,* Baroja renuncia a la técnica del enfrentamiento directo —como si dijera me he equivocado de método pero las leyes existen— y vuelve a buscar esas leyes «de lo real» porque de algún modo las necesita (11). Así construye su gran hallazgo, uno de los más decisivos en su vida: partir, no de lo que hay, no de lo que existe, sino de un —ilusorio— «lo que se hace». La «acción», que a partir de ahora será lo objetivo, se une en 1909 a una realidad preexistente, nunca olvidada: el paraíso de la tierra vasca. De aquí, como se sabe, nace *Zalacaín.* Su mayor esfuerzo «objetivo», su mayor síntesis épica, por tanto: Adrados ha visto la relación entre la *Ilíada* y el *Zalacaín* (12), línea que está también en la construcción de una Circe (la hechicera Linda, la muchacha del circo), o las evocaciones de Roncesvalles (13); piénsese por otra parte en el significado de esa realidad preexistente, de permanencia de la vida, en las reflexiones sobre el cementerio de Zaro...

---

(10) En 1902 habían salido también los *Idilios vascos,* donde se repite la mayoría de los cuentos de *Vidas sombrías* («Mari Belcha», «Marichu», «Bondad oculta», «Playa», «Otoño», «Errante», etc.), pero con ellas nace por primera vez en volumen esa tradicional joya maestra del cuento que es *Elizabide el vagabundo.* Y en 1904, junto a *La lucha por la vida,* publica *El tablado de Arlequín,* que ve la luz en 1917. Por otra parte, es proverbial el despiste de Baroja respecto a diversas facetas de su obra. Si no lo supiéramos de sobra nos ayudaría a comprenderlo su característica manera de recordar uno de estos primeros cuentos: «Por esta época creo que el primer escrito mío que se comentó algo fue uno que publiqué en el año 1897 en una revista, *Germinal,* que dirigía Dicenta. El cuento mío tenía como título *Piedad oculta* o *Bondad oculta*».

(11) Véase esto en *César o nada,* publicado en 1910. Para cerrar el ciclo diremos que en el 11 apareció también *Adiós a la bohemia,* junto con *El justo* y *Las coles del cementerio* en el *Cuento Semanal.* Como saben los barojianos, el citar la primera obra tiene sobre todo un interés sentimental. Don Pío, tantas veces despreciador del teatro y los saineteros, crea en 1926 un teatro privado, en casa de Ricardo Baroja, que se inaugura con *Los cuernos de don Friolera,* de Valle, y este *Adiós a la bohemia,* de Baroja. Que el teatro llevara el nombre de *El Mirlo Blanco* nos parece a estas alturas bastante lógico.

(12) Adrados, Francisco R.: «El *Zalacaín* de Baroja y el canto VI de la *Ilíada*». *Revista de Occidente,* núm. 23, febrero 1965, pp. 202-207.

(13) Eoff, S. H.: *El pensamiento moderno y la novela española,* Seix Barral, Barcelona, 1965, pp. 153-190. Un análisis bastante aceptable del tiempo en *Zalacaín* y en Bergson.

En esta «épica» de *Zalacaín* confluyen, como decimos, la «acción» —es decir, un «rasgo de sinceridad»— y el «paraíso» de la tierra, que, a estas alturas, ya es un rasgo forzado. Una nueva acción y un nuevo paraíso también «querido», también aprendido, aparecen en 1911: *Shanti y el mar.* Con razón se ha dicho que el folletinismo llega en los marinos de Baroja a su ápice. Por un lado es un desnudamiento progresivo de la acción, y, en la mar, la acción tiende a peripecia pura y, como tal, a folletín: así en su «cultura del mar», una cultura de «libertad y cambio», es decir, del «héroe del mar», el pirata, el filibustero, el negrero... Pero ¿por qué no, si llevando las cosas a su extremo, el folletín, el melodrama, bien se base en la «ley del corazón» o en la «ley de la acción», exige la paralela y necesaria existencia de una «ley del mundo» que nunca se pone en duda? ¿Por qué no si lo que Baroja va buscando es esta «ley del mundo», buscándola y ofreciéndola frente a la descomposición de su Andrés Hurtado? Y sobre todo, ¿por qué si no *Zalacaín* y *Shanti Andía* están escritos en un grado de inocencia absoluta, sin la menor contaminación del lenguaje, sin el menor compromiso, con la mayor «neutralidad» posible; dejando el lenguaje limpio, disponible, y por lo tanto inexpresivo; usándolo sólo para hacer vivir a su acción, a su tierra, a su mar; ese lenguaje que Ortega llamaba «porosidad», aire libre, corriente y, por tanto, fresco, y que Barthes, de conocerlo, llamaría «grado cero», «escritura blanca»?

Si no fuera por eso Zalacaín y Shanti sólo representarían una relamida postura de vuelta al paraíso, un nuevo «retorno a las fuentes», pero ya absolutamente artificial. Y lo «artificial» no va con Baroja. De ahí que, a partir de ahora, se precipite, como dijimos, hacia el «sicologismo», y que, finalmente, *El árbol de la ciencia* represente una gran recapitulación: la que cierra todo este primer período de existencia (el más fecundo, sin duda, el de mayor fruto); Baroja recapitula no sólo sobre el mundo que le rodea, sino sobre su propia vida pasada, su significado. Por primera vez en Andrés Hurtado se presenta de manera absoluta ese héroe que —como hizo Byron con el Hernani de Víctor Hugo— individualizaba Salinas (14) no como un héroe, sino como un universal de la época. Parece sentir su vida en las ramas y la reconstruye en *El árbol de la ciencia* (cuyo matiz autobiográfico todo el mundo ha señalado ya, por otra parte). Aquí, en 1911, con el *Arbol*, un Baroja ha terminado. Ahora bien, dejándolo así, únicamente habríamos confirmado su unión con el «idealismo» noventayochista, no sólo en los puntos de partida, sino también en

---

(14) «Este héroe de época... que quiere luchar por una vida cuyo sentido y finalidad apenas entrevé...», en *Literatura Española Siglo XX,* p. 126.

las respuestas: lo que él dice a los problemas del país, lo que nos da, «lo dicho» es tan sólo un moverse entre los dos polos —«retorno a las fuentes», «unión a lo nuevo»— que rigen en el campo ideológico dominante de su época, de una manera o de otra. Si su «estética» dependiera de ahí, su obra sólo sería una muestra más de esa «escritura espesa» (la que, sin hacer naturalmente «juicios», sólo indicando puntos de partida narrativos, va de Blasco Ibáñez, Palacio Valdés o Felipe Trigo a Gabriel Miró y José Francés (15), o de «escritura blanca» (la que partiendo de Unamuno —la «nivola»— o Azorín desembocará en Espina y Jarnés, tras la «deshumanización»). Por lo que, para apreciar el «valor» de su obra, debemos, en gran medida, olvidarnos de lo explícito y buscar no «lo que se dice», sino lo que verdaderamente actúa por debajo, en los entresijos de su estructura.

Entonces podremos ver que todo este período de Baroja no fue sino una investigación sobre la «realidad», y que llegó verdaderamente a descubrirla, lejos de las abstracciones —lógicas por otra parte— de sus compañeros de época. Sólo a partir de aquí cobra sentido el afirmar que Baroja es un escritor «realista»: a partir de esos medios que son capaces, si se los aplica con rigor, de convertir una agonía cotidiana en una estructura purificada. No obstante, no cabe duda de que ese rigor en el romper la cáscara no sería posible, de no ser que, como dice Adorno (16): «Si bien el espíritu expresa la ceguera, expresa también, al mismo tiempo, *movido por la incompatibilidad de la ideología con la existencia,* el intento de escapar a esa ceguera» (el subrayado es nuestro). Es decir, en el caso de Baroja, lo que Ortega aclararía diciendo: «El sentimiento de la insuficiencia que padecen las ideas y valores de la cultura contemporánea es el resorte que mueve el alma entera de Baroja» (17).

Movido por este resorte, por este afán de escapar a la ceguera, Baroja (aunque sin duda tuvo un perfecto «conocimiento» de sus medios, un magnífico «control» sobre ellos) fue, sin embargo, en cierto modo «inconsciente» de sus resultados finales, del proceso de transformación al que esos medios le llevaban: inconsciente de su propia «problemática». Así, su *ideología no coincide con la estructura de su forma.* Y, por tanto, «lo barojiano» no puede ser, como hemos dicho, un paradigma invariante, una esencia que se realizaría en cada obra concreta. Porque en cada caso —dentro de ese sistema abierto y en transformación que, como hemos visto, es la obra de Baroja— el «des-

---

(15) Como espero poder probar en un trabajo que preparo sobre esa novelística de los años 20.

(16) En *Prismas,* Ariel, Barcelona, 1962, pp. 9-30.

(17) «Ideas sobre Pío Baroja», en *El Espectador...*

arrollo» final de los «medios» sólo se explica por el hecho de *que está determinado por lo real.* No en el sentido mecánico del antiguo «sociologismo» (la analogía entre el objeto y las formas), sino en lo que afirmaba —otra vez— Ortega al hablar de Dostoyevski, en las *Ideas sobre la novela:* «El realismo no está en las cosas y hechos por él referidos, sino en la manera de tratar con ellos». Con lo que nos indica el «lugar estético» (o sea, las formas en su sentido más general: un «lenguaje» que no es solo el «qué» se nos dice, sino precisamente una manera veraz de investigar, de tratar las cosas: mejor que un lenguaje, una «estructura»); pero también que el objeto «está» de un modo u otro en estas formas. *Al estudiar las formas estamos estudiando el objeto transformado:* la Historia real se nos ha convertido en Estética.

Veámoslo —en líneas generales, pues no podemos ser exhaustivos— en las dos obras clave de este período barojiano: *Aurora roja* y *El árbol de la ciencia.*

IV. Lo «no dicho»

1) La característica fundamental de *Aurora roja* es la de desarrollarse en un «límite»: todo el «realismo» español, pensemos en Galdós y «Clarín», está radicado en el tiempo y en el espacio del mundo dominante. Con afanes corrosivos, más en él. Ahora bien, para ese mundo el resto es sólo una «función»: su exterior. Baroja se sitúa en *Aurora roja* en el «límite» que separa el «mundo» de su «exterior». Ahí el «pueblo» no tiene aún definición (esencia) y mucho menos profundización en esa esencia (categorías autónomas: Amor, Muerte, etc.). Es un mero adjetivo sin ángulos ni perspectivas, sin relaciones; mejor dicho, cada uno de sus individuos mantiene con los demás una relación metonímica, un mero «estar al lado». Y al mismo tiempo, en ese «límite», el «poder» sigue estando tan sólidamente constituido como para que sus bases orgánicas se impongan y, con ellas como punto de partida, se puede saber el final del libro, dentro de las posibles variaciones: *Aurora roja* emplea, pues, elementos antagónicos, pero —y esto es lo importante— en una «zona intermedia» en que parecen no friccionarse, no ponerse en cuestión, limitarse sin enemistad, o mejor dicho, como si la separación no existiera. El problema técnico consistirá siempre en ver de qué modo, gracias a las formas artísticas, estos problemas históricos se convierten en relaciones concretas, en verdad desnuda, en estructura literaria.

Como se sabe (y dando por entendido, como decía Ortega (18), que todo el mundo conoce el libro al menos de un modo general), *Aurora roja* comienza con un «prólogo» que no es precisamente tal, sino una narración aparte en que se nos cuenta una «ruptura»: la de Juan con su mundo: «Cómo Juan dejó de ser seminarista». Este prólogo es una verdadera obra maestra y conviene ver con detalle la condensación de sus elementos (19), especialmente ahora más que otra cosa, las «categorías» narrativas, en un lugar muy condicionado, el principio del libro: se nos perdonará si utilizamos la terminología de la semántica formal, especialmente de Carnap (20). Aunque no nos interesen la mayoría de sus afirmaciones, partiremos de esta terminología «en el vacío» porque nos puede ser, si la aplicamos a la literatura, muy útil: toda la Literatura, como «forma», es un lenguaje «intenso» (el de los «casos posibles») que tiene como correlato un lenguaje «extenso» —o pragmático—: lo real. (De ahí que Quine, otro estudioso de la semántica formal, al pensar que sin esta infraestructura real el lenguaje intenso es arbitrario e inútil, aunque sea correcto formalmente, nos esté indicando otro camino hacia el realismo. Pero por ahora nos basta con apuntarlo.)

Pues bien, *dentro de cada obra en particular,* las categorías narrativas tienen también un lenguaje «intenso» (el «caso» que se presenta) y un lenguaje «extenso» (la realización de este «caso», más o menos detallado, más o menos concreto, si se precisan tiempo y lugar o hay confusión de ellos, si se pormenoriza o no, etc.). Si el lenguaje intenso es el «caso», el lenguaje extenso es su «contexto». Por tanto, al observar, aun rápidamente, la acción inicial de este prólogo, vemos: *Elemento* «*A*»: 1) Imprecisión partiendo de un pasado desconocido: «Habían salido». 2) Definición, con artículo, de los factores actuantes: «los dos muchachos». 3) Expresión de las circunstancias de «hecho» y «lugar», ambas semánticamente imprecisas: *a)* «a pasear»; *b)* «por los alrededores del pueblo». *Elemento* «*B*»: 1) Tiempo implícito, que marca la intersección del primer elemento con el segundo: «y a la vuelta». 2) Precisión semántica del hecho: «sentados»; y del lugar: «en el pretil del camino». Tal precisión indica el momento en que los

---

(18) «Yo supongo que antes de leer estas páginas se ha leído la novela, y en general, se ha leído la obra de Baroja.» En *Anatomía de un alma dispersa,* en *El espectador...*

(19) Nos basamos de aquí en adelante en un presupuesto: la relación con la «realidad» está en la organización significativa de los elementos de la narración más que en lo que pueda ser «boca» del autor. Es por otra parte lo que hizo Gramsci en su famoso análisis del Canto X del Infierno de la *Divina Comedia.*

(20) *Vid, Meaning and Necessity,* Chicago, University Press, 1956.

personajes aparecen por primera vez ante nosotros. 3) Precisión del hecho: «cambiaban» VS imprecisión de su significado: «alguna frase indiferente». 4) Por último, intercalado entre estos dos factores de precisión-imprecisión, aparece otra vez el tiempo, no ya como cambio (pues quedó interrumpido en «sentados»), sino como existencia esponjosa: «a largos intervalos».

Esta descomposición nos ofrece, pues, un esquema triádico: 1) «Habían salido a pasear por los alrededores» (Relación-Relación). 2) «Los dos muchachos» (S-S'). 3) «Cambiaban alguna frase indiferente» (R-R). Y, por lo que hemos podido ver, mientras los «sujetos» (S-S') están precisados y en presente, sus relaciones (R-R) son imprecisas y diluidas en una confusión de tiempos: precisión, técnica, pues, para lograr una imprecisión semántica (el único rasgo preciso es «sentados en el pretil del camino», no sólo por ser, como hemos visto, la aparición de los «sujetos» ante nosotros, sino también por ser el origen de la acción posterior. Unas líneas más abajo leemos: «Se levantaron del pretil del camino donde estaban sentados...»). Tenemos una acción, por tanto, ligada a algo tan imprecisamente que podemos decir que es *una acción sin contexto.* Este hecho no está aislado, sino difundido a lo largo de todo el «prólogo»; es su clave fundamental. Una «acción sin contexto» indica: que el contexto está supuesto en todas partes y no hace falta denotarlo (la acción en el mar, Shanti...). Sería «melodrama». Que el contexto está en la acción misma, desdoblando (Zalacaín). Sería «epicidad». O que se extrae la acción como única realidad existente (Avinareta).

Ninguno de estos casos corresponde a *Aurora roja.* Repitamos: lo superestructural del libro es que trata de lo que podríamos llamar la lucha revolucionaria; Baroja la pulveriza, es inútil, para nada sirve. Pero si nos fijamos bien, pese a este deseo, aparece más fuerte la estructura: situar esta lucha en sus verdaderos ejes. Así, muestra Baroja su voluntad de realismo, de investigar la realidad a toda costa. ¿Qué medios utiliza? En líneas generales crea un héroe, Juan, el anarquista, que, como hemos visto, rompe con el mundo y personifica la lucha. Ahora bien, a Baroja no le basta con eso, es «realista», no pone el acento en la ruptura, sino en cómo se realiza. Una primera visión nos basta para darnos cuenta de que en el prólogo la acción es autónoma porque lo que importa es connotarnos que la ruptura de Juan *es «moral»*, de conciencia, *y pretende ser «absoluta»*, y que a partir de ahí su lucha revolucionaria será ridícula, inútil. Sólo que hablar de «mundo» es, como dijimos al principio, una abstracción. Juan

es un héroe trágico por su ruptura (21) moral, por ser el «representante» de lo justo. Pero si, como Baroja dice, el personaje principal es «inventado» y los demás cogidos del ambiente, al injertar a su héroe en ese «ambiente» se ve claro que la tierra de Juan es el «exterior» y en esas circunstancias el romper con el mundo se convierte en una ilusión. No hay «tragedia» posible, pues, desde el principio, como dije, está previsto lo que va a ocurrir: las que prevalecen son las bases del organismo y Juan sólo se mueve en su límite. En narrar esto radica el verdadero realismo de Baroja.

Por eso afirmé que el prólogo, más que tal, es un resumen, una clave de toda la novela. Pues si allí vemos «una acción fijada a algo tan imprecisamente que podemos decir que es una acción sin contexto», ahora vislumbramos que la ruptura es realmente autónoma del contexto porque sólo se produce en la mente del héroe, no en la realidad. El héroe cree que rompe, pero su ruptura está a mil leguas del mundo; el mundo, tras ella, se queda impávido.

De ahí que en el libro haya un doble plano: la novela en sí no crece, no se desarrolla. Los capítulos, sus escenas, son únicamente una sucesión de «epifanías», de imágenes que sólo sirven para corroborar esta ilusión de ruptura. Pero por otro lado, Juan sí crece, él sí que desarrolla al máximo esta ilusión hasta morir. Bajo la estructura del libro aparece, no el desarrollo de la ruptura, sino la progresiva identificación, confusión de Juan con su mito, hasta no tener otra salida que la muerte.

De nuevo, como vemos, aparecen los ribetes del melodrama. Pero Baroja —casi siempre— lo utiliza para negarlo. Negar el melodrama es negar el vehículo que la burguesía creó en el XIX para el pueblo (22), mas negándola desde dentro, es decir, utilizando su mismo lenguaje: la «ley de Juan» es negada precisamente a partir de la «ley del mundo», no sostenida por ésta, como debe ocurrir. Al alterar así los valores, Baroja despelleja al héroe y al mundo. Los vuelve al revés. Y esta vuelta de revés —incómoda, fosca— está en la base de *Aurora roja*. Veamos sus mecanismos de nuevo en las «categorías narrativas». Baroja nos describe a los «sujetos»: Martín es «alto y fuerte»; Juan, «bajo, raquítico»; Martín tiene «ojos grises»; mientras que a Juan no se le ven los ojos —que son un signo positivo del melodrama—, sino que

---

(21) Basten algunos ejemplos: Ruptura moral, de «conciencia»: «Es que ya no creo... Por qué no creo.» Absoluto: «Me he decidido ya a no retroceder nunca... Adelante, siempre adelante...» Representante de lo justo, de la verdad: «Explican cómo es la vida... La verdadera vida... He aprendido lo que es la vida...

(22) *Vid.* ALTHUSSER: «Il picolo, Bertolazzi et Brech», en *Esprit*, diciembre 1962. Asimismo el gramsciano *Letteratura e vita nazionale*, Turín, Einaudi, 1950.

sólo ofrece una «cara manchada de roséolas». Es decir, una totalidad «inexpresiva» y además disforme. La caracterización de Martín se resume en lo que Baroja llama una «expresión jovial», que es el resultado lógico de aquella «vida» que nos indicaban sus ojos. Mientras que en Juan se invierte el proceso. La totalidad —la cara— es confusa, carece de vida. Por tanto, es lógico que la señal particular —los ojos— no exista como tal, sino que se desplace hacia su «función» —mirar— declarada como «categoría negativa» por el doble signo último: «mirar adusto y un tanto sombrío».

La contraposición Martín-Juan (S-S') es, pues, una reminiscencia melodramática: «bueno-malo; «signos positivos-signos negativos». E igualmente ocurre en el final de la caracterización: «los dos vestidos de negro tenían aire de seminaristas». Pero inmediatamente se los vuelve a contraponer: Martín es el joven del melodrama: «imberbe el uno»; Juan el hijo mayor de los cuentos: «rasurado el otro». Pero sobre todo Martín es «el alto»», es decir, se le *define* ya por una categoría «positiva». No es extraño, pues, que a continuación lo veamos actuando en una duración ininterrumpida —como corresponde al héroe— «grabada»; y sobre todo en *relación directa con su objeto:* «grabada»: *a)* «con un cortaplumas»; *b)* «en la corteza de una vara» (fijémonos en la exacta nomenclatura con que se define el objeto); *c)* «una porción de dibujos y de adornos». Mientras que Juan no tiene ninguna «categoría», es una mera oposición a «el alto». Es «el otro». Por tanto, se le muestra en una actitud pasiva y de modo que entre él y su objeto final —el paisaje— no haya relación directa, sino una acumulación de mediaciones: *a)* un símbolo descriptivo de la pasividad: «con las manos en las rodillas»; *b)* nuevo símbolo, pero ahora «interno», de esa pasividad: «en actitud melancólica»; *c)* duración ininterrumpida de la actitud «contemplaba»; *d)* signo anímico ambiguo: «entre absorto y distraído»; *e)* objeto final: «el paisaje».

Vemos, pues, que mientras Martín es «positivo», preciso en su definición y en «relación directa» con su objeto, Juan es *negativo, impreciso* y *lleno de símbolos* entre él y su objeto. Fijémonos cómo se altera el melodrama y cómo se inicia la estructura de la narración: Porque Juan es precisamente el héroe barojiano, y todas estas «categorías» son las que le van a definir a lo largo de la novela: «pasividad», porque nunca logrará realizar, «hacer» verdaderamente su ruptura; «imprecisión», porque siempre jadeará oscuramente sin saber cuál es el camino, y «símbolos» porque son los que deforman su conciencia y le impiden ver certeramente cuál es el objeto de su ruptura, el mundo. Sólo sabe que está a disgusto en él («mirar adusto, sombrío»). Mientras que Martín («expresión jovial», categorías positivas)

indica la adecuación a ese mundo. Martín podría ser un héroe de melodrama. El proyecto formal de Juan sólo puede ser trágico. Ya veremos en qué circunstancias.

2) El punto de partida de la estructura de *Aurora roja* es esta «vuelta al revés» del melodrama. Como se sabe, Baroja, durante largo tiempo lector apasionado de aquella inflación folletinesca que amaneció en «los bajos fondos de París», nunca abandonó del todo esta técnica. Pero la varió sustancialmente al utilizarla. Partiendo de ahí creó un héroe, Juan, que rompe con un mundo. Mas la abstracción del joven Lukacs (héroe frente a mundo igual a tragedia novelesca) o, desde otro punto de vista, el analogismo sociológico de Hauser (desde el Renacimiento, las razones de la tragedia hay que buscarlas en el interior del héroe mismo) no nos servirían, pese a su deseo de integrar literatura y sociedad, para alcanzar una comprensión del mecanismo barojiano. Porque, repito, la ruptura de *Aurora roja: a)* es una ruptura moral, de mera conciencia, y, por tanto, su acción está desligada del contexto, no tiene los pies en la tierra, y *b)* la ruptura con el mundo no es «realmente» posible porque el héroe no pertenece al «mundo», sino a su «límite».

3) En el desarrollo de este minucioso complejo la maestría técnica de Baroja llega a niveles de perfección. La primera parte de la novela se esfuerza en delimitar el mundo de los personajes. Utiliza el antropomorfismo de la tradición realista («algunas casas como los hombres...» «Su fachada era algo así como el rostro de un viejo»). Pero este antropomorfismo abstracto tiene una connotación concreta: Las fronteras del «límite» son un cementerio derruido y un prostíbulo, es decir, sitios donde muerte y amor dejan de ser «categorías autónomas», como dijimos, para depender de una misma raíz de miseria (23). Parece una señal sin importancia. Y sin embargo nos indica cuál va a ser todo el proceso interior de la novela. Su desarrollo a través de categorías no autónomas, sino dependientes. La maestría de Baroja vuelve a brillar.

Ahora bien, Manuel, que retoña aquí tras *La busca* y *Mala hierba*, parece no ser así, parece ser absoluto. El esquema trágico, ¿podría cumplirse?

---

(23) «... podía llamarse sin protesta alguna calle del Amor, como la de Magallanes podía reclamar con justicia el nombre de calle de la Muerte.

Otra cualidad un tanto paradójica unía a estas dos calles, y era que, así como la de Ceres, a fuerza de ser francamente amorosa, recordaba el sublimado corrosivo y, a la larga, la muerte; así la de Magallanes por ser extraordinariamente fúnebre, parecía a veces jovial y no era raro ver en ella a algún obrero cargado de vino o alguna pareja de golfos sentados en el suelo recordando sus primeros amores».

Las condiciones de lo trágico son: un mundo absoluto frente a otro mundo también absoluto, ambos representados en dos personajes, según lo ha visto Goldman (24). Un mundo sería concreto y existente. El otro no tiene presencia física, sino que está encarnado en el héroe. Juan es el héroe. Manuel, su hermano, el antagonista. Juan «trae» un mundo que anunciar. Manuel «tiene» un mundo concreto que parece autónomo. Que cree poseer sus propias leyes: Baroja nos dice que Manuel está «reglamentado» y «encarrilado en su trabajo».

¿Qué ocurre? Se nos presenta (cap. III) una escena en la que el mundo de Manuel y el mundo de Juan parecen chocar. Más que una escena, una imagen, una epifanía explicatoria: al chocar parecen ser autónomos. Como anuncié, desde esas alturas podría ser posible la tragedia. Veamos la primera fase de la imagen: el mundo del antagonista (Manuel) está lleno de «cosas» («bonita casa, cuartito limpio, mesa redonda, aparador lleno») que nos señalan cómo está estructurado. Estas «cosas» tienen la misma significación que Baroja pretendía al decir «reglamentado y encarrilado en su trabajo». Son signos que el mundo de Manuel manda a Juan. Signos de lo concreto y existente. Por su parte, Juan «ve», dice Baroja, estas cosas. «Ver» nos indica el modo de relacionarse con ellas: desde afuera. Parece de nuevo el héroe trágico que llega de afuera para chocar con el mundo que existe. Juan «ve» signos de un círculo compacto. Pero Baroja nos señala al mismo tiempo la trampa: esto que «ve» le «sorprende». Por eso se limita a «saludar» y a no «preguntar». Por primera vez el choque se esfuma.

Segunda fase: La llegada de Juan produce en el antagonista (y en su hermana, y en Salvadora, la chica que se casaría con Manuel) «turbación». No por ser un «enemigo», sino por ser un mero «factor nuevo». La fricción produce entre ellos «una conversación lánguida». La posibilidad del choque empieza a disolverse por segunda vez. Por su parte, Juan, tras relacionarse con las «cosas», necesita tomar contacto con el mundo opuesto. Y lo que hace es anunciar su propio mundo: «salida del seminario; París; vida obrera. El fuego de sus ideas. Un arte social y fecundo para las masas». Pero de nuevo Baroja nos señala la trampa. Juan emplea estos signos, como si fueran algo compacto, para oponerlos a las cosas compactas de Manuel. ¿Es un mundo autóctono? No. Baroja dice: Juan «quería» (es decir, el mundo que trae el héroe es una mera postura en el aire) y Juan «soñaba» (el «sueño del futuro» que será clave en la estructura de la muerte. Las cosas

(24) *Vid.* Le Dieu Cadré, París, Gallimard, 1955 y *Sciences humaines et Philosophie,* Presses Universitaires de France, 1952.

no son en realidad, sino que se sueña que son). La tragedia se ha derrumbado otra vez: el héroe no representa «realmente» a ningún mundo. Y tercera fase: Todo lo que dice Juan es «lenguaje desconocido» para Manuel. Fijémonos: la relación es entre dos personas, no entre dos mundos. No hay posibilidad de tragedia. Manuel dice:

«¿Tienes casa ya?» Es el final de la escena. Se acepta la incorporación del «factor nuevo» como un mero hecho aislado, no como anuncio de algo total y mejor.

Como vemos, la imagen pretende mostrarnos sobre todo no que el choque no existe, sino que existe sólo a tenor de relaciones individuales. La tragedia es imposible. El proceso «estético», el desarrollo de ambas cadenas, es perfecto. Los dos elementos no se confunden —no luchan—, sino que se alternan «paralelísticamente» hasta agotarnos toda su complejidad:

1) Exterior de ambos mundos: signos de uno (cosas); signos del otro (ver).

2) Visión interior del mundo de Manuel. Signos: «turbar» y «factor nuevo».

3) Toma de contacto. Signo: «conversación lánguida».

4) Visión interior del mundo de Juan. Signos: «vida obrera, artemasas, etc.».

5) Segunda toma de contacto: no hay choque de mundo, sino relaciones individuales. Signo: «Lenguaje desconocido para él.»

6) Conclusión de la imagen: Juan se incorpora *como individuo* al mundo de Manuel. Signo: «¿Tienes casa ya?».

Como se observa, el no tener dificultad para presentar al héroe ya incorporado al límite indica que sus signos no son un mundo opuesto, sino un flotar en el vacío. La tragedia se aniquila. Juan habla en términos de humanidad y Manuel en términos de relaciones concretas (egoísmo, casa). Parecen friccionarse, al menos como individuos, y sin embargo están unidos por la misma raíz, viviendo en el límite, utilizan sin saberlo el lenguaje del poder. El límite es el exterior, pero esta poseído por las categorías del mundo. La diferencia entre Juan y Manuel es meramente de grado.

De este modo, como dije, el libro más que estructura de relato tiene estructura de parábola: variaciones simbólicas sobre un mismo hecho. Así un mecanismo paralelo al que hemos visto se nos va a presentar a lo largo de toda la primera parte, formando una descripción cada vez más concreta de este límite y sus habitantes (aquí aparecen los famosos «tipos» de Baroja picarescos sobre todo por sus relaciones de incomunicación de mero estar al lado, sin relación interna como corresponde a los habitantes de un «exterior»). La segunda parte se de-

dica propiamente a la anarquía, el gran hecho al que se unirá Juan como si al fin hubiera hallado el camino para la ruptura. Y finalmente en el tercer núcleo vuelve a cobrar primer plano la figura de Juan, su proceso final. Juan sigue hablando en el aire para hundirse en el «sueño del futuro». De ahí que este signo —«sueño»— en su multiplicidad connote, como dijimos, toda la estructura de la muerte.

4) Baroja distribuye los elementos de esta estructura de modo que en el centro, convergiendo sobre él los demás, aparezca el momento de la catarsis, la purificación no sólo de Juan, sino quizá de todo lo que le rodea. Pero por primera vez en el libro, como si al fin se hubiera alcanzado una verdad, el proceso se desarrolla sobre una doble metáfora: *la aurora del agonizante y la aurora del héroe se identifican.* Juan parece al fin tener un mundo que anunciar. Es decir, la catarsis coincide con la llegada de la *Aurora roja.* Lógicamente. Baroja, diríamos, «personifica» su narración. Hay un héroe que espera una aurora (la revolución obrera), hay un enfermo que espera una aurora (la posibilidad de mejoría) y hay toda una estructura narrativa que espera su justificación trágica en esta doble aurora. Por eso el primer enfoque se hace desde lo inmediatamente anterior a ese alba cumbre: la oscuridad.

Es de noche en el cuarto del enfermo, es la noche del héroe y la estructura narrativa se esfuerza en potenciar esta noche. O mejor «graduarla». Baroja pretende otra vez agotar todas las realidades posibles. Dice: «Juan divagaba continuamente / sentía la preocupación de ver la mañana / a cada paso preguntaba si no había amanecido/». Son los tres núcleos principales: el primero está visto desde «los demás» que ven a Juan. El «divagar» es tanto delirio actual de enfermo como rota vida pasada. El segundo núcleo es de «temor»: temor de enfermo a la noche y temor del héroe de que no se cumpla la Aurora a la que ha entregado la vida. Por eso no es deseo o esperanza, sino un «sentir» en la carne. El tercer núcleo es hacia los demás: con «preguntaba» se cierra el triple proceso de oscuridad iniciado en «divagaba» y encarnado en «sentía». El héroe y el agonizante están —lo han estado siempre— unidos. (Fijémonos en el tiempo: «continuamente» y «a cada paso» dice Baroja. Ambos indican que la postura ha sido la misma durante toda la vida, pero también connotan su premura, la urgencia del alba.) Ahora el destino trágico va a cumplirse y con él la purificación. Baroja gradúa de nuevo. Primero nos indica el lugar por donde llegará la Aurora: «tenían abiertas las contraventanas por orden de Juan». Después el tiempo: «A las cuatro»; y, al fin, un sintagma claro, progresivo: «empezó a amanecer». Esta frase se aísla y se convierte en eje de la narración. Por primera vez,

ahora, en la muerte, Juan se identifica con su mito. Por eso ahora las significaciones *no aparecen autónomas del contexto,* sino incrustadas en él: claridad y precisión («luz fría de la mañana»); suavidad y pureza («comenzó a *filtrarse*»). La Aurora («roja» y «llameante» la llama Baroja) ya se ha cumplido.

Aquí está el último lugar de contradicción de la tragedia con el límite. Es decir: se nos cuenta el choque de la Aurora esperada («el reflejo *rojo*») sobre la agonía del lecho («daba en el rostro *pálido* del enfermo»). *Es otra vez la tensión «rojo-pálido» que acaba por significar todo el universo semántico de la novela.* Tres veces en este brevísimo espacio habla Juan de los sueños que ha tenido. Manuel lo despide hablando del hermoso sueño que lo poseyó. Y tres veces insiste Baroja en llamar «roja» a la Aurora en estas líneas: el valor metafórico de «rojo» y de «sueño» parece indudable. La Aurora del enfermo es también la aurora «roja y soñada» del héroe. En la muerte —como dijimos— confluyen tanto el ideal revolucionario como la vida concreta en un límite concreto que le ha impedido realizarse. Si no ¿a qué morir Juan en una aurora, a qué llamarla «roja», a qué hablar del «sueño»? Por esta doble confluencia (el «ideal» y «la vida», lo «rojo» y lo «pálido») en esa escena de la *muerte en el alba,* el libro se llama *Aurora roja.* No por la taberna o la asociación anarquista como suele pensarse. Más: éstas son la otra cara de la estructura del libro, la palidez del límite donde Juan ha sucumbido. Desde nuestro punto de vista, en cambio, el título *Aurora roja* nos señala ese momento de la muerte en el alba, el momento de la catarsis, de la purificación trágica.

Finalmente, Juan se va como había nacido a nosotros y ésta es, con todo, la crueldad de la muerte: muere sin expresión verdadera, es decir, sin «ojos» (recordemos el prólogo) y sin posibilidad de comunicar su palabra (recordemos el resto de la novela); muere dominado por la oscuridad, por la imprecisión, por el silencio. «Pupila» y «boca» son sus signos de muerte, pero sólo se nos comunica su carencia («veladura») y su apariencia dolorosa («contracción»): «Hubo una *veladura* en sus *pupilas* y una contracción en su *boca.* Estaba muerto».

5) Ortega calificó a *Aurora roja* como «manual de Derecho político». Pero, dejando aparte el rasgo acusatorio, parece clara la realidad de esta afirmación. Pues si por un lado existe Juan, el héroe trágico, no cabe duda de que el gran estrato de la novela es ese mundo límite y sus ilusiones, donde todas las vidas son contigüidades y nada tienen en común, salvo la gran idea de la «Anarquía».

Por eso *Aurora roja* es una novela «política», porque política es la división entre un sistema y su exterior y porque, contradictoriamente, la única realidad posible para estas vidas aparte es su identificación

con un contexto «político», el «anarquismo». *Azorín*, en una de las páginas clarividentes que dedicó a Baroja, llega a decir: «*Una condición hay* en todos los seres y todas las cosas *que determina su estructura*... Baroja logra no trasladar un aspecto cualquiera de las cosas, sino *aquel matiz precisamente que marca su estructura dominante*... Esta visión produce un efecto penetrante, doloroso...» (25). Maravillosa, magnífica verdad. La visión de Baroja produce un efecto hosco, porque no nos podemos identificar con ella. Y la identificación es imposible porque no es nuestro mundo tal como se nos da, sino la «condición que determina su estructura» y que nosotros no vemos, que para nosotros es opaca, un misterio.

No es ya la abstracción del héroe del joven Luckacs (26), su ruptura abstracta con un mundo «total». La «visión barojiana» no es nuestro mundo como totalidad, como lo creemos, sino la fragmentación del mundo en un límite y su «poder» ausente. Y en verdad ese organismo poderoso nunca aparece en la novela, que sólo se desarrolla allá abajo, en los «barrios».

Nada más lejos, pues, de Baroja que la —tantas veces atribuida— técnica del «espejo». Baroja no se conforma con esto, se hunde en las entrañas, las rompe —nunca refleja— hasta «presentar», diríamos, esos fragmentos; sólo que así atasca para siempre a sus personajes al encerrarlos en sus auténticas cuatro esquinas, los reduce a su marco, los estrella en la piel del melodrama y su multiplicidad de mundo ilusorio. ¿Los atasca o es el único camino? Esta, ciertamente, es la interrogación de la novela (27). Y en ella no puede —no debe— estar la respuesta.

Ortega, al hablar de la metáfora, la define no como la realidad, sino como «una imagen ideal» radicada en nuestro «lugar sentimental» (28). Pues bien, éste es precisamente el punto en que se establece Valle para elaborar su «ritual» aristocrático, la «liturgia» y el «escenario» del desarrollo «ideal» de una clase. Baroja, al contrario, desciende todos los peldaños de la metáfora, desde el «lugar sentimental» al

---

(25) Azorín: *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Espasa, Madrid, 1958 (5.ª ed.), p. 142.

(26) Goldmann en *Pour une sociologie du roman*, París, Gallimard, 1964, y en *Investigaciones dialécticas*, Caracas, Instituto de Filosofía, 1962.

(27) La obra en resumen es una interrogación doble: del autor respecto a sus medios y de la obra respecto al lector. Barthes, en sus *Ensayos críticos*, hace un profundo estudio del sentido de la interrogación en Brecht, pero la palabra es anterior, y, en lo que ha podido ver, aparece por primera vez en Hegel: «La obra de arte, empero, no es por sí misma tan serena como se cree, sino que, esencialmente, es inquisición...» *Introducción a la Estética...*, p. 166.

(28) La metáfora «consiste, pues, en la trasposición de una cosa dada en su lugar real a su lugar sentimental», *La deshumanización...*, p. 166.

«lugar real». Y así, con esta nueva —o la misma— «vuelta al revés», se consolida su fosquedad (29).

Vuelta hacia el «lugar real», tal como nos ha indicado *Azorín,* aquí radica el proyecto formal de Baroja. Y su sinceridad para con ello ya vemos a qué resultado le ha llevado. Partiendo de una técnica melodramática y de un anecdotario barriobajero, nos asomamos a los perfiles de esa increíble transmutación, nos asombramos ante la «ecuación» artística que la obra nos revela. Guillermo de Torre, al descubrir en un libro nuevo unas viejas palabras con el autor (30), nos confirma este verdadero «resorte» barojiano. Habla Baroja: «Pero no acaba de convencerme (Gómez de la Serna). No tiene *amor a la realidad*... Le pasa lo que le pasaba a Felipe Trigo... O sea, que para él la verdad no tenía importancia.» (El subrayado es nuestro.)

6) Baroja «pensaba» mal, pero «sentía» bien. Era sincero con la «realidad». En *Aurora roja* le descubre las «leyes». Pero en el *Arbol de la ciencia* disuelve estas leyes en «sicologismo». O mejor. Esto es «lo dicho». Pero todo lo que nos irá revelando Andrés Hurtado es su progresivo «ser devorado» por esa realidad indominable que se le escapa y que, por tanto, él pretende negar: la negación de la «ley de lo real», de lo objetivo y su consiguiente afirmación como mera creación subjetiva. Esta clave será el núcleo de la novela: considerar «la negación» de lo real como única ley posible. Lo demás sólo existe en el interior del hombre. Y ese interior está podrido.

El camino recorrido desde la seguridad romántica de Labraz, donde hay una integración perfecta en un mundo vivo, es asombroso. El camino desde el principio hasta el fin de una etapa. Insinuada de este modo, la estructura del *Arbol de la ciencia* es radicalmente distinta a la de *Aurora roja:* si allí veíamos una parábola, la estructura del «Arbol» es, por el contrario, de relato propiamente dicho, de suceso; presenta una verdadera progresión, porque lo que se desarrolla es la idea a partir de los hechos mismos. Allí la ruptura verdadera sólo se producía al final y con ella la revelación del destino trágico. Aquí la ruptura no se llega a producir nunca: es decir, la ruptura en sentido

---

(29) Para hacer ver puntos de contacto diríamos que Baroja se basa precisamente en aquel temor que existía en Croce sobre la confusión entre metáfora y analogía (o sea, para él metáfora dañada). Croce lo advierte a propósito de la *Lettre sur les aveugles,* de Diderot. Baroja se basaría en esta segunda metáfora —dañada— desmontándola. Para llegar a la «imagen ideal», es decir, a la metáfora de una sociedad, es necesario conocer su «verdad», y ésta está oculta. Baroja, pues, partiría de la analogía para llegar a la auténtica metáfora, a esa verdad oculta. Sin embargo, como el mismo lenguaje crociano se presta a confusión, preferimos la «claridad» de Ortega. Sobre estos aspectos en Croce, *vid. Problemi di estetica,* Bari, Laterza, 1954 (5.ª ed.). Especialmente «Noterella sulla metafora», pp. 160-64.

trágico del héroe como representante de un mundo absoluto frente a otro mundo también absoluto. Porque Andrés es el mundo con el que quería romper Juan. Andrés es el sistema, no su límite. Andrés no es representante de nada, sólo de sí mismo. No hay tragedia, sino sicología. Como los héroes de Gide o Musil, Andrés sólo tiene dos polos: el infierno de la conciencia y la necesidad de alimentos terrestres. Visto todo en función de su interioridad, los elementos narrativos se reducen a meras funciones de Andrés: es un álgebra pura de elementos que se combinan en su funcionalidad con respecto a un sujeto. Así, desde los bruscos pasos de un punto y aparte a otro («universales» que se abandonan en cuanto no sirven a esta función) a la desaparición como por ensalmo de los adjetivos «exteriores». Los que existen no son tales, sino verdaderas definiciones del mundo («repugnante, ridículo, indomable», la famosa estética del improperio de que hablaba Ortega). El mundo no existe y no puede tener adjetivos salvo los que el héroe quiere aplicarle. Las descripciones meramente en función de Andrés se multiplican: «el verano fue sofocante...», etc. (pp. 38 y ss.). Compárense con las descripciones del mismo tipo en *Aurora roja*. En el capítulo VI aparece claramente esta «interioridad», este «sicologismo»: sentirse «doble» y «secreto». Su héroe de la Revolución francesa es Saint-Just (en *Aurora roja* era Dantón), pero «sus cariños y sus odios revolucionarios se los reservaba, no salían fuera de su cuarto. De esta manera Andrés se sentía distinto cuando hablaba con sus condiscípulos en los pasillos de San Carlos y cuando soñaba en la soledad de su cuartucho» (p. 30).

En cierto momento de indecisión «humanitarista» —ideas sobre la injusticia «social»— tres caracteres confluyen sobre Andrés: Julio (pragmatismo, «buen sentido», adecuación a lo que hay), Lamela (idealismo arcaico y conservador) y Schopenhauer (la no-acción pesimista). De un polo a otro Hurtado sólo tiene la impresión de espantoso «vaivén de las ideas». Pero son «vaivenes» —el infierno de la conciencia— dentro de un sistema perfectamente estructurado. Cuanto más parece enclaustrarse en sí mismo, más encadenado está al contexto sobre el que pretende resbalar. En esta situación su proceso narrativo es siempre el mismo: salida de Andrés hacia el exterior —choque con algo—, nuevo retorno a sí mismo, negación de las leyes y consideración de la vida de afuera como un caos devorador («la crueldad universal») (p. 93).

La cuarta parte, núcleo central del libro, donde se habla en directo de «la realidad de las cosas» (p. 127), es un largo, abstruso y confuso reflexionar de Andrés y su tío Iturrioz: «la vida... no existe fuera de nosotros (p. 126). No existe el espacio ni el tiempo. El árbol de la vida se opone al árbol de la ciencia...», etc. Luego, tras el primitivo «infierno

de la conciencia» y este núcleo central de decisiva importancia para el álgebra narrativa, Andrés está en condiciones de resolver su «vida», no dándole un sentido, sino adquiriendo alimentos terrestres, es decir, «experiencias»: «la experiencia en el pueblo», «la experiencia en Madrid», «la experiencia del hijo».

La experiencia en Madrid es un *ritornello* al punto de partida. No ha cambiado nada, todo es «un pantano, un campo de ceniza». «La misma vida sin vida, todo igual». La casi violación de Dorotea en el pueblo (con el esquema «pasión-anonadamiento» que en el «amanecer» acaba por ser considerado «absurdo») le ha hecho salirse fuera de sí y entrar en el mundo, volcarse. La boda con Lulú le afianza en el sistema. Pero al aceptarlo abiertamente empieza a morir. Todos los signos informativos que ahora recibimos son de descomposición. La experiencia del hijo hace que «su cerebro esté en tensión» y «las emociones le desequilibran». Incluso desaparecen los «tipos» (que en esta novela más que líneas de relación son «casos» explicativos del ser de Andrés, en función suya también. «Síntomas clínicos» que se mueven de forma mecánica, para que Andrés experimente con ellos al tiempo que ellos lo explican. También hay aquí, como se ve, lejanas reminiscencias de Nietzsche). Andrés se queda solo —el hijo exige de él «ser un hombre» y Lulú también—, se desmorona. Ni la morfina puede con esto. La muerte de su mujer y de su hijo revela la verdadera postura de Andrés a lo largo de su vida:

A) «*contemplaba* estúpidamente» VS «niño muerto» «dolor agudísimo».

B) «*ella*» «*lo contemplaba*» («con ojos secos») VS (él) «inyección de morfina».

C) «*contemplaba* a la muerta» («con sorpresa») VS (siente) «traspasada el alma».

Este «contemplar algo», «sentir sorpresa» (que es lo único que «mueve» a Andrés. Sorpresa, es decir, de un bloque opaco a otro, algo en superficie) y volver a «su alma» a sentir «dolor», ha sido el eterno proceso de Andrés Hurtado. Por eso su muerte tiene una semejanza con su vida: como el resultado de un procéso de aniquilamiento consciente y a la vez irremediable. Desde este punto de vista toda la novela se presenta como una investigación en torno a la muerte de Andrés. Y es la muerte la que nos revela el verdadero sentido de su vida: muere solo, oculto en su cuarto, sin poder soportar un dolor «interior», y, sin embargo, dependiente siempre del exterior, los demás, hasta que su cadáver sea descubierto. Baroja le llamó «precursor». Mas precursor ¿de qué?

De cualquier forma, sea cual sea la respuesta, *El árbol de la*

ciencia cierra una etapa, la de la «realidad» y deja abierto el paso a otra, la de la historia. Pero ya todo se había puesto en juego: desde Gide al catorce, desde la revolución de octubre o el culto a lo irracional, a la existencia misma de una civilización en sus bases. Por eso Ortega, al meditar sobre el *Quijote,* es decir, sobre la realidad española que le agobiaba, vio todo ese mecanismo funcionando en Baroja, y antes que nada dijo: «En Pío Baroja tendremos que hablar un poco de todo. Porque este hombre, más bien que un hombre, es una encrucijada» (30).

7) Andrés Hurtado es ante todo una actitud, no un héroe. Así, es precursor como el inmoralista de Gide, pero también como los jóvenes del III Reich. Mas de cualquier forma no puede entenderse como un precursor «concreto»; no lo piensa así Baroja, sino, según es corriente en la época, especialmente en esa masa subyacente de la literatura «menor», Hurtado —igual que Díez-Canedo (31) señalaba en los personajes utópicos de Felipe Trigo— es precursor «en abstracto» de un mundo futuro que desde la ramplonería del siglo se ve forzosamente «mejor» y luminoso. Nada más cierto que relacionar a Baroja con Voltaire. Este es el «último escritor feliz», según acertada expresión de Barthes. Baroja el barrendero de los últimos vestigios de esa «ilusión» de felicidad: el gran hallazgo dieciochesco del «individuo autónomo». Mientras que Andrés parece avanzar a pesar del mundo, lo único que avanza es el mundo, disolviéndole. Por eso Salinas, al otear desde su *Indice literario* la obra pasada de Baroja, sólo recibió la impresión de un rastro: un rastro de «elegía» (32).

Tras la «vuelta al revés» de *Aurora roja* y esta especial «muerte de Narciso» de *El árbol de la ciencia,* Baroja inicia el gran fresco de la acción, Avinareta, que representa ante todo una especie de «escritura limpia», de confesión directa, sin mediaciones, ante el lector —frente al «él» y el «pretérito indefinido» «realistas» usa el «yo» y el pretérito perfecto—, y que en cierto sentido representa, por tanto, un intento de «deshumanización». Es decir, deshumanización respecto a un «humanismo»: el «idealismo» de la gran burguesía clásica. Pero al mismo tiempo, Baroja —encrucijada— no puede renunciar a él: su zambullida en la historia es una búsqueda hacia atrás, hacia los orígenes de ese mismo mecanismo que él ha derrumbado y ha visto derrumbarse —siempre elegía— a su alrededor. Por eso desde

---

(30) «Conversaciones con Pío Baroja», en *Al pie de las letras,* Losada, Buenos Aires, 1967 (p. 235).

(31) E. Díez-Canedo: *Conversaciones literarias,* pp. 28-37.

(32) Salinas: *Ob. cit.*

una cárcel, matriz fatal para tanta literatura nuestra, Baroja Avinareta nos ofrece, a través de *El escuadrón del Brigante,* como antes lo hizo con Zalacaín o Shanti, la última bocanada de aire limpio —yo diría— que hemos podido respirar en nuestro siglo: como si al fin desde el pasado resucitara un último y ya olvidado Paraíso romántico. Después todo será juventud perdida, añoranza, laberinto. Pero esto ya no nos interesa.

Entre tanto, anclado así el país en ese momento de confusión, en que las riendas están ocultas y difusas, frente a los pronunciamientos irrealistas de los «políticos» del 98 y sus sucesores, sólo la concreción conceptual de la literatura revelaba la necesidad de unos «medios» rigurosos para romper la costra ideológica, el caparazón fósil. Unos medios semejantes a los que —en Baroja, en Valle— estaban convirtiendo en estructura auténtica una realidad mixtificada, dañada hasta las raíces.

Entre líneas «estéticas» se purificaba una agonía.

Juan Carlos Rodríguez Gómez

EL PRIMER LORCA *

POR

JOSE HIERRO

Este trabajo no va a ser una demostración, sino más bien una serie de indicios para que alguien más calificado los estudie y compruebe. El olfato de lector ha intervenido aquí más que el rigor del crítico. Comprendo que la intuición nada hace sin la ciencia. Lo contrario es igualmente cierto. La intuición sirve para relacionar dos poemas que tienen un acento común, aunque sus palabras no coincidan en absoluto. La crítica —en el sentido más químicamente puro, la que carece de intuición— puede establecer nexos entre dos poemas, que en nada dependen uno del otro, por el simple hecho de que determinados adjetivos, procedimientos, metros, se parezcan. El intuitivo capta las relaciones a oído. El crítico, con la vista. Pero dejemos ya las divagaciones.

En la *Antología de la poesía española* de *La Novela Corta*, editada en 1919, se incluye la *Balada de la placeta*, de Federico García Lorca, un poeta desconocido. No ha publicado, hasta ese momento, un solo poema. Ver antologizado a un poeta de obra inédita no deja de ser excepcional, sobre todo si el poema no es ninguna cosa del otro mundo. Nos interesa el dato porque, aunque marginal al tema, indica cómo la vida del granadino estuvo presidida por un astro propicio. Tal vez se alegue que el antólogo fue lo suficientemente perspicaz para adivinar, bajo unos pocos versos, el gran poeta futuro. Pero éste es también un argumento a favor de la buena estrella lorquiana: tropezar con un antólogo honesto y valiente no es demasiado frecuente. (No olvidemos que las condiciones de un buen recopilador, además de sensibilidad y juicio claro, son la honestidad y la valentía. Sólo ellas le permiten excluir al amigo que no alcanza la talla y, lo que es más difícil aún, incluir a un desconocido que nadie iba a echar en falta Si la exclusión del amigo le gana el título de injusto, la inclusión del desconocido no le libra de ser motejado de arbitrario.)

Este poeta inédito estrena en el Teatro Eslava de Madrid, en 1920, una comedia: *El maleficio de la mariposa*. Los hados siguen estando

* Conferencia pronunciada el 17 de abril en el Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid, dentro del ciclo organizado por la cátedra de Ramiro de Maeztu.

de su lado, pues no se trata de una pieza que pueda incluirse en el apartado de «obras comerciales», ajustadas a las normas del éxito seguro. No es tampoco una obra medianamente defendida por el prestigio —en otros terrenos creadores— de su autor. Tampoco posee la novedad y la calidad suficientes para tentar a un empresario arriesgado y afanoso de renovación del teatro. Sin embargo, el milagro se produce. Estrena en el teatro comercial; dirige la obra Martínez Sierra; la representa la compañía de Catalina Bárcena; los decorados son de Barradas; La Argentinita interpreta unas danzas.

En 1921 aparece su primer libro de versos: el *Libro de poemas.* En los años inmediatamente posteriores publica poesías en revistas minoritarias y ofrece lecturas públicas. Antes de aparecer, en 1927, su segundo libro poético —*Canciones*—, Federico es un poeta famoso —a pesar de la escasa obra publicada— y comienza a ser popular —aunque su estética sea minoritaria, renovadora, difícil en cierto modo. Como secuela inevitable de su popularidad, comienza a dibujarse el fantasma del lorquismo; es decir, el uso por sus imitadores de ciertos procedimientos expresivos que Lorca emplea por absoluta necesidad poética.

Tratar de ver lo que hay ya en este primer Lorca es el motivo de las líneas que siguen. Para ello, es necesario enfrentarse con su *Libro de poemas.* Una vez leído, se tiene la impresión de que se trata de un libro desigual, como escrito por tres poetas distintos, cada uno de los cuales se aleja un paso de la tradición inmediata. De los tres, sólo uno es ya «casi» Lorca. Sus poemas poseen los elementos característicos de su poesía posterior, aunque aparezcan, en la mayoría de los casos, diluidos, sin perfilar, ocultos bajo la hojarasca discursiva. Es como si estuviesen a falta de una última poda, de la tarea sintetizadora que elimine grasas retóricas y revele el músculo armonioso. Se esté o no de acuerdo con esta afirmación, lo innegable es que una nota nueva y fresca existe ya en esta poesía. Pese a su novedad, el público que la escucha no necesita hacer un esfuerzo de acomodación para dejarse penetrar por su magnetismo. Es como si oyese algo familiar, antiguo y eterno, pero expuesto de manera deslumbradora. Es poesía nueva hecha de tradición enriquecida, no de tradición burlada.

Quizá piense alguien que me contradigo. Expongo, por un lado, mi creencia de que el *Libro de poemas* es obra desigual y borrosa. Al mismo tiempo reconozco que Lorca se impone desde sus primeros versos, lo que implica la existencia de una personalidad bien diferenciada. Pero la contradicción es sólo aparente. Al referirme al primer Lorca pienso en el que, si *todavía* no es plenamente él mismo, *ya* no es otro. Y pienso sobre todo que no es el poeta, sino el recitador de sus propios versos, el que se impone. Es su voz la que aglutina los ele-

mentos dispersos. Es la buena ejecución la que hace olvidar los lunares de la obra escrita, la que hace vibrar las zonas muertas del poema. Digamos, sintetizando caricaturescamente, que la personalidad no está todavía en el poema, sino en el poeta. De la admirable manera de recitar Lorca nos han dado noticia suficiente quienes tuvieron la fortuna de oírlo: no se trata de una mera suposición mía.

Pero vayamos a su primer libro. Las poesías que lo componen (excepción hecha de una fechada en 1915), están escritas entre los años 1918 y 1920. En todas (salvo una) aparece, bajo el título, el año en que fue escrita. En la mayoría figura también el mes y, frecuentemente, el lugar. Trataremos de ver, siguiendo las fechas, cómo van borrándose esos dos Lorca que no presagiaban a Lorca y, consecuentemente, cómo se perfila el poeta que habría de ser.

Los poemas escritos en 1918 son doce. No es necesario ser muy perspicaz para advertir, en una primera ojeada, que hay dos nombres que pesan sobre esta primera fase de su obra: Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez. La presencia de éste es clara y constante. Escuchemos a Lorca hablando con voz de Juan Ramón:

Hoy siento en el corazón
un vago temblor de estrellas,
pero mi senda se pierde
en el alma de la niebla...

(«Canción otoñal.»)

En estos poemas de 1918 la presencia de Rubén es menos rotunda, menos absorbente que la de Juan Ramón. Acaso fuese mejor decir que no es la voz del nicaragüense, sino la de algún modernista, imitador de Rubén, la que resuena en Lorca:

¡Oh cisne moreno, cuyo lago tiene
lotos de saetas, olas de naranjas
y espumas de rojos claveles que aroman
los nidos marchitos que hay bajo sus alas!

(«Elegía.»)

Es posible, incluso, que alguien perciba aquí la fogosidad colorista de Salvador Rueda. En el poema aparecen expresiones tópicas del modernismo: «escanciando aromas», «dionisiaca copa de tu vientre», «incensarios», «lotos», «bacantes». Y, sin embargo, bajo las fastuosidades modernistas, aparece acá y allá la voz lorquiana, en tanto que el modelo juanramoniano le obliga a una más estricta dependencia. En esta misma

«Elegía» de la que acabo de citar cuatro versos, existen a veces expresiones como ésta:

De tus ojos saldrán dos claveles sangrientos
y de tus senos rosas como la nieve blancas,

donde ya parece transparentarse, bajo el modernismo, el lorquismo.

A ratos suenan sus versos a refrito posromántico:

Esta noche ha pasado Santiago
su camino de luz en el cielo.
Lo comentan los niños jugando
con el agua de un cauce sereno...

(«Santiago. Balada ingenua.»)

que prefigura, aunque el tiro no haya dado en el blanco, el

Espadón de nebulosa
mueve en el aire Santiago

(«Romance del emplazado.»)

Hay, incluso, en esta primera serie de poemas, acentos becquerianos, pero de un Bécquer mal entendido por algún poeta campoamorino:

Se deshojan las rosas en el lodo.
¡Oh dulce Juan de Dios!
—¿Qué ves en estos pétalos gloriosos?
¡Chico es tu corazón!

(«Preguntas.»)

Los ejemplos podrían multiplicarse. Pero no se trata ahora de aportar abundantes testimonios y sus consiguientes demostraciones: es cosa que cualquiera puede comprobar adentrándose en las páginas del *Libro de poemas.* Baste por el momento con estas muestras, que no tienen carácter de excepcionales, para dejar señalado el influjo, sobre el joven Lorca, de la poesía de Juan Ramón y de esa otra que comienza en el posromanticismo y llega hasta el modernismo más tópico. Hay una tercera línea de impreciso encasillamiento. Se ajustan a ella algunos poemas. Su acento general coincide con los versos que paso a citar:

Tienen gotas de rocío
las alas del ruiseñor,
gotas claras de la luna
cuajadas por la ilusión.

Tiene el mármol de la fuente
el beso del surtidor,
sueño de estrellas humildes.

Las niñas de los jardines
me dicen todas adiós
cuando paso. Las campanas
también me dicen adiós...

(«Canción menor.»)

Yo diría que estos poemas andan en la órbita de la poesía de Juan Ramón, aunque no sean directamente tributarios suyos. Es decir, que estos versos no habrían podido ser escritos de no haber existido el moguereño. La diferencia entre ellos y los que sufren directamente la presión de Juan Ramón reside ante todo en la intención creadora. Trataré de explicar esto.

Un poeta, en sus primeros ensayos —dejando aparte casos geniales como el de Rimbaud—, carece de expresión propia. Su actividad creadora suele manifestarse por dos vías. Una de ellas consiste, sencillamente, en expresar unas ideas, sucesos, sentimientos, valiéndose del verso. No hay una voluntad de estilo. El poeta, incapaz de expresar su mundo con formas, con voz, propias, carga el acento sobre el *qué*, olvidándose del *cómo*. El resultado es algo que se parece más a una versificación que a un verdadero poema, pues éste nace fatalmente con su cuerpo y su alma, en tanto que aquélla, la versificación, se limita a traducir al lenguaje rítmico una experiencia que, inicialmente, era ajena a la poesía. Por muy importante y nuevo que sea lo que se cuenta, por muy bien expresado, a efectos retóricos, que esté, el poema es inexistente cuando su autor no ha «pensado en formas poéticas». Todos conocemos estos falsos poemas de grandes poetas. Imaginemos lo que ocurre cuando el falso poema es obra de un poeta sin voz propia.

El otro camino que tienta igualmente al poeta que comienza consiste en partir de la forma, pensar en formas poéticas, poseer el acento, la atmósfera, el color espiritual del poema antes de saber qué dice. (Alguna vez he escrito que el poeta, cuando escribe, lo que hace es reconstruir un poema perdido del cual conserva todo, excepto el significado lógico de las palabras.) Lo que le ocurre al poeta aún no formado es que no parte de una emoción propia, sino de una ajena —un poema ajeno— que ha resonado en él. Lo que reconstruye, entonces, al escribir, es el poema estímulo. Y si parte de una emoción propia, al carecer de voz personal, se apoya en una falsilla que lo ayude a expresarse y que coincide con la tonalidad de su emoción. En consecuencia, lo mismo si parte de una emoción prestada que si lo hace de una emoción

propia que expresa por medio de formas ajenas, el resultado es un poema donde lo único que se percibe es su dependencia del modelo.

Cuando Lorca procede así, sus falsillas son Juan Ramón o el modernismo. Cuando, por el contrario, pretende expresar su mundo, la expresión posee un vago perfil, pues no tiene características propias y, por otra parte, no se ha apoyado en fórmulas ajenas. Pero toda expresión poética se basa siempre en un convencionalismo, por muy cerca del lenguaje cotidiano que se encuentre. Basta comparar cualquier fragmento de prosa coloquial de siglos distintos (por ejemplo, el *Lazarillo*, Galdós y Delibes) para darse cuenta de que, en cierto modo, no es mucho lo que la lengua hablada ha variado. Por lo menos si la comparamos con la poesía, incluso la de carácter más «coloquial». Un romance anónimo, otro del Duque de Rivas y otro de Miguel Hernández nos hacen ver hasta qué punto los procedimientos poéticos se han ido haciendo más complejos. El artificio de la sencillez poética evoluciona, se hereda, se enriquece por acumulación. No es extraño, entonces, que en esa serie de poemas de Lorca de impreciso encasillamiento existan, si no giros textuales juanramonianos, sí, por lo menos algo, un aroma del idioma, inconcebible antes de Juan Ramón, el poeta español que abre el camino a la poesía del siglo xx.

Entre tanta poesía de acarreo suena, a veces, una voz nueva, tímida aún. Son chispazos aislados:

La miel es la palabra de Cristo,
el oro derretido de su amor.
El más allá del néctar,
la momia de la luz del paraíso...

(«El canto de la miel.»)

Y veo secarse los lirios
al contacto de mi voz
manchada de luz sangrienta...

(«Canción menor.»)

¡Cigarra!
Estrella sonora...

(«Cigarra.»)

El sol
como otra araña me oculta
con sus patas de oro...

(«Canción menor.»)

Es la imagen lorquiana que pugna por salir a flote. Aún necesita su síntesis posterior, su chasquido visionario, perderle el miedo a lo irracional, prescindir de la preparación y la resolución para hacer sonar, inesperadamente, el acorde disonante; pero llamarle a la miel «momia

de la luz del paraíso» o comparar al sol con una araña de patas de oro no es propio de la poesía que Lorca conoce. (Aventurémonos a vaticinar lo posible. La imagen del sol-araña, escrita algo después, bien pudo haber tomado esta otra forma más sintética: «La araña del sol me oculta / con sus patas de oro», construcción muy frecuente en Lorca.)

Acabo de referirme a la poesía que Lorca conoce, y esto parece un poco arriesgado. Pero voy a arriesgarme. Mi opinión es que su contacto con la poesía actual—actual de 1918—no es muy estrecho. Baso mi afirmación en lo siguiente: un poeta de veinte años no puede, en 1918, arrastrar la carga de modernismo que existe en los versos de Lorca si conoce poesía más reciente. Y esto no lo niega, sino que lo confirma, el influjo de Juan Ramón. Porque el Juan Ramón que pesa sobre estos poemas iniciales es el de *Arias tristes* y *Pastorales*, el crepuscular y nostálgico poeta de los romances líricos, no el Juan Ramón de *Diario de un poeta recién casado* y de *Eternidades*, publicadas en 1917 y 1918. Si Lorca, a pesar de conocer la poesía de Juan Ramón, no se despega del modernismo es, probablemente, porque la falsilla Juan Ramón le ayuda a manifestar su lado melancólico y brumoso, en tanto que el modernismo le sirve en los casos en que su mensaje necesita ser apasionado y sensual. Por lo menos es lo que se deduce del examen de estos versos de 1918. El tono mayor coincide siempre con el modernismo; el menor, con el juanramonismo impresionista. En el aspecto métrico, lo apasionado-modernista-colorista se funde en los moldes del eneasílabo, el decasílabo, el endecasílabo, el dodecasílabo o—en el caso de «El canto de la miel»—en un endecasílabo fluctuante, donde parece que el ritmo trata de burlar las leyes del metro. Para los poemas más narrativos o de acento sosegado y melancólico, emplea métricas más frecuentemente usadas por Juan Ramón: heptasílabos, octasílabos, silvas asonantadas.

En estos poemas de 1918 aparecen, ya se ha dicho, acá y allá rasgos que delatan al poeta que sería. Pero los hallazgos parciales, escasos, no están aún *arropados* por el tono, por el acento general, la atmósfera que envuelve el poema y que revela al poeta antes aún de que hayamos entendido el sentido de sus palabras. Sin embargo, hay uno que representa la máxima aproximación a su estilo futuro. El poema ha pasado por su lado y Lorca no lo ha visto. Me refiero a la «Elegía a Doña Juana la Loca», que anuncia ya su «Oda a Salvador Dalí» y la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar»:

Tenías la pasión que da el cielo de España.
La pasión del puñal, de la ojera y el llanto.
¡Oh princesa divina de crepúsculo rojo,
con la rueca de hierro y de acero lo hilado...

(«Elegía a doña Juana la Loca.»)

Es un poema que inquieta, porque en él apunta ya el tono lorquiano, aunque las palabras, casi siempre, pertenezcan aún a la poesía pasada (incluso con fórmulas estereotipadas para las romanzas sin música, las que dice el actor, acercándose a las candilejas y dirigiéndose al público, en el teatro en verso:

Granada era tu lecho de muerte, doña Juana,
la de las torres viejas y del jardín callado,
la de la yedra muerta sobre los muros rojos,
la de la niebla azul y el arrayán romántico...

Al leerlo se siente como si estuviésemos frente a un poema que recordábamos, pero de otra manera, y no sabemos si es el recuerdo el que nos traiciona o bien si se trata de otro poema, vagamente parecido al de antaño, inferior a él. Este poema hemos de considerarlo excepcional, no por su calidad, sino por su rareza, por lo que tiene de anticipador. El resto de los escritos en 1918, ya hemos visto que nada tienen de lorquiano. La «Elegía a Doña Juana la Loca», en cambio (vaticinando el pasado, como decía don Juan Valera, pues a ello nos ayuda el conocimiento de la obra posterior de Lorca), es ya «prelorquiana».

Los poemas de 1919 pertenecen a poetas distintos, aunque no en todos los casos podemos identificarlos con los del año anterior. Hay una serie que, al igual que aquéllos, revela una falta total de personalidad. «Canción primaveral», «Lluvia» y «Meditación bajo la lluvia» son clarísimamente juanramonianos. He aquí un fragmento de cada uno de ellos que hacen inútiles todas las demostraciones:

Voy camino de la tarde
entre flores de la huerta
dejando sobre el camino
el agua de mi tristeza...

(«Canción primaveral.»)

La lluvia tiene un vago secreto de ternura,
algo de soñolencia resignada y amable,
una música humilde se despierta con ella
que hace vibrar el alma dormida del paisaje...

(«Lluvia.»)

(Por cierto que, a pesar de que el color general del poema sea el juanramoniano de *Melancolía,* en un momento determinado nos asalta el recuerdo vivísimo de Rubén, no el de *Prosas profanas,* sino el de *Cantos*

de vida y esperanza y, más concretamente, como a nadie se le oculta, el del poema «Lo fatal»:

La nostalgia terrible de una vida perdida,
el fatal sentimiento de haber nacido tarde,
o la ilusión inquieta de un mañana imposible
con la inquietud cercana del color de la carne.

De «Meditación bajo la lluvia» es este otro fragmento:

Ha besado la lluvia al jardín provinciano
dejando emocionantes cadencias en las hojas.
El aroma sereno de la tierra mojada
inunda el corazón de tristeza remota.

Existe un poema de esos que califiqué de impersonales —«Los álamos de plata»— y algunos de aroma modernista:

Por el horizonte confuso y doliente
venía la noche preñada de estrellas.
Yo, como el barbudo mago de los cuentos
sabía el lenguaje de flores y piedras...

(«Invocación al laurel.»)

Algunos de los encasillados como «modernistas» vienen a ser, en realidad, un modernismo visto del revés, una tentativa de combatirlo con sus propias armas y, además, con el juego fresco de la ironía. Lorca inicia aquí jugueteos y cabriolas caricaturescas. Así, le dice al macho cabrío:

¡Cuántos encantos
tiene tu barba
tu frente ancha
rudo don Juan!
¡Qué gran acento el de tu mirada
mefistofélica
y pasional!

(«El macho cabrío.»)

Hay, finalmente, un par de ellos donde percibimos el eco de la voz machadiana:

Frente al ancho crepúsculo de invierno
mi corazón soñaba.
¡Quién pudiera entender los manantiales,
el secreto del agua
recién nacida, ese cantar oculto
a todas las miradas...

(«Manantial.»)

Pero junto a estos poemas de diversas paternidades, están los que ya son plenamente lorquianos, aunque algunos lleven aún arena mezclada con el oro. He aquí un fragmento de uno, purísimamente lorquiano:

Mi corazón reposa junto a la fuente fría
(Llénala con tus hilos,
araña del olvido.)
El agua de la fuente su canción le decía.
(Llénala con tus hilos,
araña del olvido.)

(«Sueño.»)

Es evidente que esta poesía no le debe, directamente, nada a nadie. (He precisado que «directamente», pues a nadie se le oculta que todo poeta debe buena parte de lo que es a cuantos le precedieron.) En 1919 se produce, por tanto, el encuentro de Lorca consigo mismo. Ha dado un salto, lanzándose desde el juanramonismo de primera hora y el modernismo más aparatoso, y ha caído de lleno en la poesía contemporánea. ¿Qué es lo que puede haber producido el chispazo que enciende el lorquismo? Para tratar de aclararlo, debemos volver a la cronología.

De los poco más de veinte poemas datados en 1919, en doce de ellos consta, además del año, el mes en que fueron escritos. Los tres juanramonianos citados fragmentariamente antes están escritos en enero y en marzo. Es de abril uno titulado «Mar», de modernismo «atenuado»:

La estrella Venus es
la armonía del mundo.
¡Calle el Eclesiastés!
Venus es lo profundo
del alma...

(Poema que, por otra parte, comienza de una forma sorprendentemente lorquiana:

El mar es
Lucifer del azul.
El cielo caído
por querer ser la luz.

Imagen que podría tener sus raíces en Gómez de la Serna. Quede esto apuntado para volver después sobre ello.)

Hay tres poemas fechados en mayo. El menos lorquiano es «Los álamos de plata»:

Los álamos de plata
se inclinan sobre el agua,
ellos todo lo saben, pero nunca hablarán.
El lirio de la fuente
no grita su tristeza.
¡Todo es más digno que la humanidad!

Viene a continuación (en el orden de mayor a menor personalidad, ya que la rúbrica no indica más que el mes) el titulado «Sueño». Está dentro de ese modernismo «atenuado», irónico, fiel a la letra, aunque no al espíritu. Rosas, cisnes, «sayales de peregrino» circulan por los versos. Pero el cisne guiña un ojo al poeta. La métrica pierde su rigidez, y la expresión es más libre, más imaginativa:

Mi caballo fantástico me lleva
por un campo rojizo.
«¡Déjame!» —clamó llorando
mi corazón pensativo.
Yo lo abandoné en la tierra
llena de tristeza.
Vino
la noche llena de arrugas
y de sombras.
Alumbran el camino
los ojos luminosos y azulados
de mi macho cabrío.

(«Sueño.»)

El tercer poema de mayo es el citado poco antes (Mi corazón reposa junto a la fuente fría...). Los fechados en meses siguientes, salvo alguna leve recaída, tienen ya claramente impreso el sello del genio lorquiano. Quedan los poemas en que no aparece el mes. Una parte de ellos, en buena lógica, puede adscribirse a fechas anteriores a mayo, es decir, a la época en que Lorca no ha conectado con su personalidad, atribuyendo a los meses siguientes los que son ya lorquianos. Pero todo ello, sobre ser un ejercicio teórico, sin demasiado interés por su parte, es posible que no se ajustase a la verdad. Porque ciertamente un poeta, una vez conquistado su propio acento, es fácil que vuelva a perderlo temporalmente, que se contagie de su prehistoria lírica. Esto ocurre porque generalmente el creador no advierte, en principio, sus rasgos diferenciales: su poesía ve más claro que él. Lo que nos importa ahora no es que en julio o diciembre de 1919 pueda Lorca escribir un poema poco lorquiano, sino que los haya escrito lorquianos en mayo y los siga escribiendo en los meses siguientes.

Así, pues, ¿qué es lo que ocurre en mayo para que una poesía balbuciente y ecoica se afirme en su personalidad? Indudablemente se trata de un fenómeno de cristalización provocada por un hecho externo: el conocimiento de la última poesía. Lorca se pone al día en la primavera de 1919. Me parece conveniente recordar aquí —por si alguien piensa que doy demasiada importancia al hecho de su conocimiento de la última poesía— que un poeta no puede aportar nada nuevo si no conoce perfectamente el nivel de la poesía de su tiempo. Sólo gracias

a este conocimiento evita los eternos descubrimientos del Mediterráneo y aprende, si no lo que tiene que hacer, sí lo que no tiene ya que hacer.

Es indudable que este contacto con las nuevas corrientes coincide con su llegada a la Residencia de estudiantes, cosa que ocurre en la primavera del diecinueve. En Madrid trata a una serie de jóvenes que exploran rumbos diferentes para el arte. Conoce personalmente al maestro Juan Ramón, que ya no es sólo el poeta de *Arias tristes* y *Melancolía,* sino el que abre los caminos de la «poesía desnuda», en verso libre. Y se familiariza, desde luego, con la poesía de vanguardia, la que ha roto con lo tradicional: el creacionismo. Si el creacionismo deja poco (aparte Huidobro, Gerardo Diego y, en cierto modo, Larrea, ya un poco disidente del creacionismo) es, en cambio, mucho lo que posibilita. Huidobro ha pasado por Madrid en 1918. A finales de este año se habla de *ultraísmo* en la tertulia del Café Colonial, que acaudilla Cansinos Asséns. En 1919, *Grecia* y *Cervantes* publican poemas de Huidobro, Gerardo Diego, Guillermo de Torre, Garfias, Larrea, además de otros de poetas de la vanguardia europea. Lorca, de repente, se encuentra inmerso en esa jubilosa e iconoclasta corriente. Ha descubierto un mundo distinto, de infinitas posibilidades creadoras. La imagen y el irracionalismo van a ser dos de los trofeos que el granadino alcance en esta aventura, aunque una y otro no los emplee en estado de total pureza experimental, sino aplicándolos a su concepto de la poesía de honda raíz tradicional.

Hace poco me he referido a Gómez de la Serna. En ciertos aspectos, la poesía lorquiana puede considerarse que está más cerca de la greguería que de la «imagen múltiple» del creacionismo. Cabe la posibilidad, por tanto, de que alguien atribuya a Ramón la acción catalizadora de la poesía de Lorca, la cuestión podría entonces plantearse así: La poesía de Lorca toma características propias a partir de 1919; parece innegable que ello ocurre como consecuencia de su llegada a la Residencia de estudiantes. ¿Por qué no atribuir el cambio de rumbo al conocimiento de la obra de Gómez de la Serna, que pudo haber tenido lugar en la mencionada Residencia? Vamos a partir de esta hipótesis.

En 1910, es decir, aproximadamente dos lustros antes que Huidobro, Ramón ha proclamado su «pedrada en el ojo de la luna», su «abanderamiento de un asta de alto maderamen rematado de un pararrayos con cien culebras eléctricas y una lluvia de estrellas flameando en su lienzo de espacio». En 1919 acaba de aparecer un volumen de *Greguerías selectas,* en la Editorial Saturnino Calleja. Posiblemente con esta novedad editorial tropiece Lorca a su llegada a la Residencia de estudiantes, puesto que se trata de un autor de espíritu joven, renovador

de la prosa española, propiciador de toda inquietud vanguardista, oráculo de cuantos aspiran a empapar las artes de un espíritu nuevo. Lorca, tan amante de lo imaginativo, puede leer, en el tomo de *Greguerías selectas*, cosas como éstas: «La golondrina parece una flecha que busca un corazón». «Se apagan las sonrisas como luces.» «La criada tiene un alma con música de acordeón.» «El sereno es el gusano de luz humano con luz propia en el ombligo.» «Si en la noche se quedase encendido un relámpago en el cielo, si se sostuviese esa luz firme y grave, se vería el fondo del cielo, sus entrañas, su techo trágico y cuajado de cosas, su fondo anatómico, crudo y abismado.» «Los zapatos de terciopelo son como un antifaz de los pies.» «Aquel perfume la adornaba como un hermoso collar de perlas.» «Ese coágulo que tiene como un lunar de cristal detrás del que miramos al cielo es como una cicatriz del cielo o del aire.» «Esa pareja lenta que pasa por el atardecer como sin moverse, parece que va haciendo tiempo —años— para llegar a su casa el día de la boda.» En todas estas greguerías, y en muchas más, está el espíritu precursor de la poesía nueva y, anticipado, el Lorca dueño de sus recursos.

Y, sin embargo, Ramón ha pasado por la poesía de Lorca, como por toda la poesía española, sin ser advertido. Ramón transforma la prosa, pero no el verso. Es algo que parece imposible, pero así ha sido. Su inclinación a lo nuevo, lo tocado de irracionalismo, de humor y poesía, su invención de la greguería (humorismo más metáfora, según su propia definición), no dejan huella en la poesía. El caso es más desconcertante aún si tenemos en cuenta que no se trata de un autor desconocido, ni de obra escasa. Casi todos los que se han ocupado de la poesía española de los años veinte, comenzando por Cansinos y Guillermo de Torre y terminando por Cernuda, entre otros, señalan el papel precursor de Ramón. Pero lo cierto es que esta anticipación, evidente, es ignorada, a efectos prácticos, por la poesía. Unicamente en el plano teórico existe relación entre Ramón y la lírica del 27. Y esto es algo que sólo se advierte después del creacionismo, es decir, al comprobar que Ramón *pudo* haber sido el renovador de la poesía, pero no lo fue. Ramón llegó a una tierra desconocida como los wikingos a América: sin transformar su vida. El Bosco, o el Arcimboldo, o Goya pudieron haber sido el origen del surrealismo; sin embargo, hasta que el surrealismo, en su verdadero sentido moderno, no existe, no se ve lo que en esos pintores hubo de surrealistas «avant la lettre». Con frecuencia los precursores, como los prólogos de los libros, sirven de justificación *a posteriori*. Cosa distinta, indemostrable por otra parte, es imaginar si no sería Ramón el que puso en órbita a Huidobro. Sin embargo, aunque la imagen pueda coincidir, el espíritu de la prosa

de Ramón y el de la poesía de Huidobro no tienen apenas nada en común.

Sería curioso, pero fuera de lugar, investigar esta diversa impermeabilidad entre los géneros literarios. Porque es evidente que la prosa se apropia, con más frecuencia, los hallazgos de la poesía que ésta los de la prosa. Es igualmente cierto que la crítica o la prosa de los poetas suele ser mejor que la poesía de los críticos o de los prosistas. En todo esto parece haber algo contradictorio que sería interesante develar. Quede, por el momento, en pie una afirmación: Ramón no descubre nuevos caminos a la poesía española. Hasta tal punto es así, que incluso los pocos versos conocidos de Ramón no tienen nada de ramonismo, sino que pertenecen a la estética más finisecular. Ni él mismo supo hallar el puente que las uniese.

Pero volvamos a Lorca. ¿Por qué no pensar que, al «descubrir» a Ramón en 1919 se descubre a sí mismo? A los poetas les da la clave, muchas veces, un acontecimiento, una palabra, un color que, externamente, no tiene relación con el resultado artístico. ¿No pudo ser una simple greguería la manzana que le lleva a pensar en la gravitación?

Aunque en la formación de una personalidad artística, como de una personalidad humana, intervengan pequeños sucesos que quedan dormidos en el subconsciente, yo no creo que esto haya sido así. Es muy improbable que Lorca descubra a Ramón en 1919, entre otras razones porque en sus *Impresiones y paisajes,* libro publicado, como se sabe, en 1918 en Granada, existen huellas de Ramón suficientes para acreditar algo más que un frío conocimiento. Y es curioso advertir cómo la prosa de Lorca es más moderna, está más «al día» que su poesía de los mismos años. Si en sus versos, según la índole de la emoción que expresan, se apoya en el modernismo y en el juanramonismo, parecería natural que, en algunas de las estampas de su libro en prosa, próximas por el tema al espíritu del 98, hubiese barojismo o azorinismo. Y sin embargo no ocurre así. En «Mesón de Castilla», entre otras páginas semejantes, leemos cosas como éstas:

> «En un rincón estaba el despacho, con unas botellas sin tapar, un lebrillo descacharrado, unos tarros de latón abollados de tanto servir y dos toneles grandes que huelen a vino imposible...
>
> En el techo, unas sogas bordadas de moscas señalan quizá el sitio de algún ahorcado...
>
> Afuera se respiraba el aire sonado por los montes, que traía en su alma el secreto más agradable de los olores...»
>
> («Mesón de Castilla», de *Impresiones y paisajes.)*

Podrían multiplicarse los ejemplos. Basten éstos para disipar toda duda acerca de este conocimiento de Ramón por Lorca antes de 1919.

Sobre las líneas transcritas planea el espíritu de la greguería. Sin embargo (como el propio Ramón, como tantos otros), no supo llevar a la poesía los hallazgos de la prosa. Porque la poesía, por muy rica de imágenes que sea, nos penetra no por la imagen, sino por el acento, el ritmo, el poder persuasivo de la palabra que es cosa muy distinta —aunque no la rechace— de lo que cuenta o pinta. La imagen o las ideas son únicamente la materia prima que nada significan sin elaboración poética. De ahí la tan traída y llevada y mal interpretada expresión de Mallarmé a Degas. La poesía está hecha de ideas, de sucesos, de imágenes como el vino de uvas. Pero, como en el caso del vino, no la relacionamos, al beberla, con el racimo de donde procede. Cuando en los versos están las imágenes sin fermentar, sin transformar, no existe poesía, por muy nuevas y sorprendentes que sean. Recuérdese que la primera «sierpe humeante» fue una novedad, pero no renovó la poesía. La imagen: *el mar, Lucifer de lo azul,* es una imagen nueva, pero desaprovechada en un texto sin acento poético.

La cuestión de los poemas de corte machadiano a que antes aludí merece, creo yo, un breve inciso. Ninguno de ellos lleva indicación del mes en que fueron escritos. En mi opinión corresponden a los primeros tiempos de la Residencia. Lógicamente, Machado debió de ser conocido por Lorca cuando cursaba en Granada estudios de Filosofía y Letras. Pero un poeta como Machado, ya lo he dicho alguna otra vez, es poeta de relecturas. El joven que se acerca a las páginas de don Antonio no sufre ese deslumbramiento que provocan poetas como Rubén o Juan Ramón. A Machado se le descubre la segunda vez que se le lee. La relectura puede tener lugar en la Residencia, en cuyas ediciones han aparecido, en 1917, las *Poesías completas,* de Machado; Lorca halla acaso una nota nueva, una posibilidad expresiva más que puede ayudarle a libertarse. Pero en seguida comprueba que su camino es muy distinto del polvoriento machadiano. En cualquier caso, y sean de la fecha que sean, lo que nos importa aquí es hacer notar los bandazos y titubeos de un poeta, aunque sea un poeta excepcional, como Lorca, hasta encontrarse a sí mismo. Los poemas de 1920 son ya plenamente lorquianos, aunque en un par de ellos —«Madrigal de verano» y «Ritmo de otoño»— lleguen brisas darianas y machadescas:

Danaide del placer eres conmigo.
Femenino Silvano.
Huelen tus besos como huele el trigo
reseco del verano.

(«Madrigal de verano.»)

En el poema a que pertenecen estos cuatro versos palpita el recuerdo inconsciente del «Poema del otoño»; «Ritmo de otoño» repre-

senta una vuelta a sus balbuceos primeros, aunque la presencia de Machado se advierte en algunos pasajes:

Amargura dorada en el paisaje.
El corazón escucha.

En la tristeza húmeda
el viento dijo:
—Yo soy todo de estrellas derretidas,
sangre del infinito.
con mi roce descubro los colores
de los fondos dormidos.
Voy herido de místicas miradas,
yo llevo los suspiros
en burbujas de sangre invisibles
hacia el sereno triunfo
del amor inmortal lleno de Noche...

(«Ritmo de otoño.»)

(Son versos que, de no indicar el año de su composición, podrían atribuirse a etapa anterior, no sólo porque la personalidad de Lorca aparezca en ellos borrosa, sino incluso por cierta torpeza técnica que acreditan el violento hiato de «en burbujas de sangre invisibles» o esa falsa rima del verso siguiente que obliga a hacer esdrújula la palabra «triunfo».)

Son recaídas, pero son excepciones. El creacionismo le ha limpiado los ojos. No significa esto que Lorca haya escrito poemas puramente creacionistas, pero sí que, a su través, ha aprendido a desarrollar la dimensión inventiva de sus metáforas. Veamos algunas:

Mi beso era una granada,
profunda y abierta;
tu boca era rosa
de papel.

. . . .

En la agujereada
calavera azul
hicieron estalactitas
mis te quiero.

. . . .

Llenáronse de moho
mis sueños infantiles,
y taladró a la luna
mi dolor salomónico.

(«Madrigal.»)

El poema a que pertenecen es acaso el de más libre invención plástica y mayor desenfado métrico, aunque en este último aspecto, más

que al creacionismo, es posible que Lorca se aproxime a la versificación irregular de los cancioneros anónimos de tipo tradicional, que tanto influjo ejercerían en la poesía de los años veinte. La relación con la poesía de los *Cancioneros* parece confirmarla la estructura de alguno de los poemas lorquianos de esta época, y concretamente el que nos ocupa, construido con estrofas de cuatro versos de métrica oscilante y un verso suelto, a manera de estribillo, que se repite invariable, excepto en su última aparición. En cuanto a las imágenes, pese a su aparente irracionalismo absoluto, son «traslaciones de sentido», como el propio Lorca diría de la imagen en general. No pertenecen estrictamente al creacionismo, aunque el creacionismo las propiciara, pues no son invenciones puras, sin traducción a otro plano que no sea el meramente poético, como lo entendía Huidobro:

> Poema creado: un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia... Dicho poema no puede existir sino en la cabeza del poeta... Es hermoso en sí y no admite términos de comparación, y tampoco puede concebírsele fuera del libro...

El creacionismo fue para la poesía española una gimnasia, un entrenamiento, aunque alguno —Gerardo Diego fundamentalmente— le fuese siempre fiel. Hizo de la imagen el centro del poema, en el que también puso humor. Pero a lo que el creacionismo ayudó fue a ver con ojos poéticos, no con ojos retóricos, la lírica del pasado. (Gerardo Diego cuenta en algún sitio cómo le gustaba leer a Góngora aislando algún verso de sus vecinos anterior y posterior, dejándolo convertido en una imagen pura, una imagen creada, como aquella: «la playa azul de la persona mía».) El creacionismo enseñó a suprimir, descaradamente, en el poema todo nexo gramaticalmente necesario, pero poéticamente ineficaz. El puntillismo de las poesías breves de Lorca puede interpretarse como un retorno a la poesía de los *Cancioneros* de la mano del creacionismo. La lírica del pasado se veía ahora sazonada con «el delicioso humorismo de los modernos y la aguja envenenada de la ironía».

En estos primeros poemas de Lorca —los ya verdaderamente suyos— lo que ya apunta es ese universo escalofriante por donde anda suelto el duende. Las imágenes no se dispersan, como en el creacionismo, a manera de un *collage* de distintas realidades, sino que quedan unificadas, sometidas a una atmósfera general que las modifica. En 1918 habla todavía de que «los árboles extienden / sus brazos a la tierra», imagen débilmente expresada, de invención vulgar. Pero pronto aplicará a la imagen el humor, lo que le llevará a llamar al lagarto

«gota de cocodrilo» o a comparar a la granada con un «seno viejo y apergaminado», aguzando más tarde la expresión hasta llegar a fórmulas más sintéticas y eficaces, en las que el ingenio ya no aparece a flor de verso: «trinos platerescos» o aquellas «lágrimas mudéjares» que llora la vieja torre. La última etapa será la de la imagen pura, visionaria (ya en 1920), como cuando escribe: «El viento se ha sentado en los torcales / de la montaña oscura», o con visión plástica daliniana: «Los esqueletos de mil mariposas / duermen en mi recinto.»

Todo esto suena ya a nuevo, a distinto. Y, sin embargo, la novísima poesía de Lorca es percibida, por sus primeros lectores, como algo que tiene la suficiente carga de tradición para no extrañar. Pese a su libertad, a su novedad, el salto sobre el creacionismo le ha llevado al poeta hacia la poesía española de los siglos de oro. Porque su imagen viene del ingenio culterano y conceptista. Rubén, Juan Ramón, Machado, son poetas que se entregan. Cuando la metáfora surge en sus versos tiene la misión de embellecer, de engrandecer, de convertir en superior una realidad inferior. Pero el poeta barroco tiene mucho de actor que monologa frente al público, que guiña el ojo, cuando tiene una ocurrencia notable, para subrayar su ingenio. El poeta barroco deja bien visibles en su poema los dos planos, el real y el artístico, y se complace en hacer que el nexo entre ambos sea sorprendente, para que el lector admire el puente que los une, y que es obra del ingenio del poeta. La imagen lorquiana anda por estos caminos. Por los de Góngora, cuando al contemplar el giro vertiginoso de las serranas de Cuenca que danzan, habla de «la brújula de su falda»; por los de Lope, que llama al leño arrojado por la mar a la playa «la colmena del marisco»; por los de Quevedo que nos sorprende con aquellos «portugueses hirviendo de guitarras», o que describe a los negros «con su rostro de azabache / y manos de terciopelo». Los versos de Lorca «Clara estrella azul / ombligo de la aurora» podían ser de un Quevedo más tierno, a quien su ingenio le conducía —como en general a los poetas barrocos, sobre todo en su vertiente humorística—, hacia la imagen empequeñecedora, caricaturesca. De Góngora podía ser aquella imagen lorquiana: «La panocha guarda intacta / su risa amarilla y dura.»

Casi todos los elementos de su futura poesía están ya en el *Libro de poemas* a partir de 1919. Le falta —salvo excepciones— el misterio, lo escalofriante y nocturno, que habría de ser la tonalidad en que cantase el granadino. Cuando leemos:

El silencio redondo de la noche
sobre el pentágrama
del infinito.

Yo me salgo desnudo a la calle
maduro de versos
perdidos.
Lo negro acribillado
por el canto del grillo
tiene ese fuego fatuo
muerto
del sonido.
Esa luz musical
que percibe
el espíritu.

hallamos la materia prima de la poesía de Lorca —silencio, noche, fuego fatuo— que dan indicio del misterio. Pero el misterio no está todavía contenido, sino aludido, en el poema. Sin embargo, dentro del mismo libro, en los poemas más maduros —como el antes citado «Araña del olvido»— el misterio nos penetra, aunque la significación de las palabras nada tenga que ver, aparentemente, con lo misterioso:

El mar
sonríe a lo lejos.
Dientes de espuma.
Labios de cielo.
—¿Qué vendes, oh joven turbia
con senos al aire?
—Vendo, señor, el agua
de los mares.

En estos versos ya está todo Lorca. La poesía va más allá de la significación lógica de las palabras. Hay algo que nos inunda y escalofría sin que el análisis pueda aislarlo. Esta escena insólita, este diálogo extraño de dos seres que parecen nacidos de un sueño sostenido sobre el fondo del mar, como una inmensa boca azul y blanca, en evidente contraste de tono poético, avanza hacia el surrealismo, lo anticipa. Son dos realidades distintas que producen, al pasar de una a otra, ese contraste no modulado, no preparado, gemelo de la sorpresa que se origina al encontrarse el paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disección. La poesía de Lorca, lo mismo en los poemas breves que en los de más largo desarrollo, sean los del *Romancero gitano* o el *Llanto*, sean los de *Poeta en Nueva York*, se logra cuando, entre otras cosas, pierde el carácter discursivo, olvida nexos muertos, presenta las acciones como una película a la que le faltasen trozos que no puede llenar nuestra imaginación. Parte de su misterio —una pequeña parte— está en esos contrastes sin transición. Contrastes que son precisamente procedimientos barrocos. Lorca se barroquiza conforme acentúa los contrastes, pone en acción los cinco sentidos, sensualiza y

estremece el poema, elimina lo discursivo. (No hay que confundir lo barroco con lo prolijo.)

El resultado es una especie de realidad desenfocada, como vista a través de un cristal empañado. Jorge Guillén recuerda unas palabras de Dalí a propósito del «Romance sonámbulo»: ¡Parece que tiene argumento, pero no lo tiene! En efecto, los romances de Lorca presentan la realidad irrealizada, la presenta de manera insólita, como si hubiese en ellos algo que no entendemos racionalmente, aunque lo aceptemos sin comprender. Están dentro de ese tipo de poesía barroca —culterana o conceptista— que presenta a veces la realidad hipertrofiada, enigmática, aunque las dudas se resuelvan, en beneficio de la lógica, a lo largo del poema. Sólo que en Lorca el enigma no se resuelve, porque muchas veces el poema no tiene posibilidad de trasponerse, de manera inmediata, al campo de la realidad, sino deduciendo lo que en el poema no está dicho. La poesía de Lorca —especialmente la de carácter narrativo—, es como una cadena montañosa parcialmente hundida en el mar y de la cual no vemos más que unos islotes que emergen del agua.

Para entender el porqué de estas raíces tradicionales de su poesía; la función de esos planos que se suceden prescindiendo de los nexos lógicos; su proximidad a Lope —no sólo por el empleo de canciones de estirpe popular o neopopular dentro de sus obras dramáticas—, vamos a intentar un pequeño juego. Se trata de someter la poesía de Lope a un tratamiento caricaturescamente lorquiano. Consiste en efectuar una poda resaltando los versos que anticipan ya el tono de la poesía de Federico. Ahí van algunos fragmentos de las *Rimas sacras,* de Lope, que pueden ser pistas para que alguien profundice en los procedimientos expresivos del granadino:

Entre las espinas verdes
para mayor sacrificio
el cordero de Abraham
está esperando el cuchillo.
Y las damas de Sión
al rey Salomón han visto
en el día de sus bodas
coronado de jacinto

(*Rimas Sacras,* «A la corona».)

¿Quién es aquel caballero
herido por tantas partes
que está de expirar tan cerca
y no le socorre nadie?...

De luto se cubre el cielo
y el sol de sangriento esmalte...
Al pie de la cruz, María
está en el dolor constante
mirando al sol que se pone
entre arreboles de sangre...

(*Rimas Sacras*, «A Cristo en la cruz».)

Angeles que estáis de guarda
en los presidios eternos,
¡al arma, al arma, a la puerta,
que quieren robar el cielo!...
Si Cristo santo es la puerta,
ya se la rompen tres hierros
cuyas llaves sangre baña
porque den vuelta más presto...
Como de su eterno Padre
es el escritorio el Verbo
adonde guarda sus joyas
ganzúas de fe le ha puesto...
Por las paredes humanas
que hizo de Dios el dedo
en el vientre de María
escalas pone a su techo...
Como se abrasa la casa
y dice Dios ¡fuego, fuego!
todas sus joyas arroja
por las ventanas el Verbo...
Alma, llegad a la Cruz,
que está todo Cristo abierto,
liberal y manirroto
como se le acaba el tiempo...
Agora que el cielo roban
en buena ocasión, entremos,
que podrá ser que, después,
le pongan candados nuevos...

(*Rimas Sacras*, «Al Buen Ladrón».)

Sus camas fueron las dos
el oriente y el ocaso,
la una para la muerte
y la otra para el parto...
Escondedle en el sepulcro
porque le persiguen tantos
que aún allí no está seguro
de que vuelvan a buscarlo...
Todas las hachas del cielo
iban delante alumbrando,
pero el luto de la tierra
no dejaba ver sus rayos...

Levantáronse los muertos
de los sepulcros helados,
que como entierran la Vida
la que quisieron tomaron...
Llegaron con el difunto,
y la ballena de mármol
recibió para tres días
a aquel Jonás sacrosanto.

(*Rimas Sacras*, «Al Entierro».)

La lucha de Lorca por eliminar las zonas muertas, discursivas, puede seguirse ya en este primer libro. Tomemos como ejemplo tres fragmentos de poemas pertenecientes a los años 1918, 1919 y 1920. Tienen en común, aparte de pertenecer al *Libro de poemas,* el estar escritos en romance, lo que nos permite compararlos, en la imaginación, con los del *Romancero gitano,* que representan el punto máximo de depuración de una forma poética.

El primero de ellos es uno, ya citado, tributario de Juan Ramón:

Todas las rosas son blancas,
tan blancas como mi pena,
y no son las rosas blancas,
que ha nevado sobre ellas.
Antes tuvieron un iris.
También sobre el alma nieva.
La nieve del alma tiene
copos de besos y escenas
que se hundieron en la sombra
o en la luz del que las piensa.

(«Canción otoñal».)

Conviene aislar aquí un verso: «copos de besos y escenas», remoto antecedente del «sucia de besos y arena», nieto a su vez de la dualidad barroca. El barroco busca el contraste sobre un mismo plano («catedrales y barajas», de Quevedo; «caduco dios y rapaz», de Góngora, o en dos planos —real y metafórico— como en «el hierro / de tu espada y de tu afrenta», de Lope, siempre que el nexo entre ellos tenga dos vertientes aplicables a dichos dos planos. En la cita de Lope es obvio que el hierro está empleado en su sentido material y directo cuando se refiere a la espada, y en sentido metafórico, pero usual, aceptado, al referirse a la afrenta, que hiere como el hierro. En Lorca se dará, con frecuencia, el contraste entre dos planos, uno real y otro imaginado (imposible, diría yo). «Sucia de besos y arena», «Bueyes y rosas dormían», «cabelleras y nombres».

Nada hay de lorquiano en el fragmento transcrito. Lo plástico del poema corresponde a un mundo de símbolos aceptados. La nieve sobre el alma, los besos y las escenas que se hunden en la sombra, etc. Pero en el segundo fragmento el poeta avanza un paso:

Salen los niños alegres
de la escuela,
poniendo en el aire tibio
del abril canciones tiernas.
¡Qué alegría tiene el hondo
silencio de la calleja!
¡Un silencio hecho pedazos
por risas de plata nueva!
....
En el monte solitario,
un cementerio de aldea
parece un campo sembrado
con granos de calaveras.
Y han florecido cipreses
como gigantes cabezas
que con órbitas vacías
y verdosas cabelleras
pensativos y dolientes
el horizonte contemplan.

(«Canción primaveral».)

Esas «risas de plata nueva», aunque sean consecuencia de la «risa argentina», ya tienen acento lorquiano. Y lorquianas son las imágenes del cementerio como campo sembrado de granos de calaveras, a pesar de su afán de desarrollar y aclarar excesivamente las cosas, con lo que pierden su sorpresa, y por lo tanto su eficacia. Los cipreses (alineados tal vez de manera que entre sus troncos se vea el cielo, o la tapia del cementerio, de modo que semejen cabezas de cabelleras verdes y órbitas vacías) componen una imagen daliniana, de aquella etapa suya en que las formas tenían una interpretación doble según se mirasen de cerca o de lejos. Pero aún le falta alcanzar una mayor síntesis expresiva, hacer más dinámico el poema, poner misterio en estas imágenes visionarias.

El fragmento de 1920 dice así:

Mas la granada es la sangre,
sangre del cielo sagrado,
sangre de la tierra herida
por el agua del regato.
Sangre del viento que viene
del rudo monte arañado.
Sangre de la mar tranquila,
sangre del dormido lago.

La granada es la prehistoria
de la sangre que llevamos,
la idea de sangre, encerrada
en glóbulo duro y agrio,
que tiene una forma vaga
de corazón y de cráneo.

La sintaxis es más escueta, más nerviosa. Tras de la metáfora inicial —la granada es la sangre— aparece la letanía: sangre de la tierra, del viento, del mar, del lago. Estamos en uno de los temas clave de la poesía de Lorca: la sangre. Y sin embargo, es esto precisamente lo que nos impide aceptar como lorquiano el fragmento. Porque en su poesía posterior la sangre no aparecerá casi nunca como término de comparación (salvo en algún caso aislado, referida al color, como en *Doña Rosita la soltera,* donde se llama «roja como sangre» a la «rosa mutabile»), sino como una fuerza, un elemento como el agua o el fuego o el aire. Lorca, en este poema de 1920, no advierte que al comparar la granada con la sangre, al intensificar el color de aquélla, deja la sangre empequeñecida, recluida la grandeza, libertad, poderío trágico que tendrá más tarde en el vocabulario lorquiano, en los reducidos límites de una fruta. En la poesía posterior la sangre será como un símbolo del vivir apasionado del hombre. Cuando el hombre ha muerto, su sangre aún grita por él, vaga errante, invade el mundo. Recuérdese, a este respecto, entre los muchos casos en que la sangre cobra esta grandeza, «La sangre derramada», del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.* En los versos ahora citados sólo aquellos dos: «sangre del viento que viene / del rudo monte arañado» se aproximan, en cierto modo, a la cósmica visión futura. Los demás atenuados y empequeñecidos por la adjetivación —vulgar por otra parte—: «tranquila», «sagrado», «dormida», referida al cielo, al mar y al lago, impiden que el poema se eleve sobre lo mediocre. Lorca todavía no había aprendido, en la práctica, aquello de que «el adjetivo, cuando no da vida, mata», que escribió Huidobro.

Falta sobre todo en estos poemas esa manera típica de construir Lorca sus romances, en los que alternan planos de diferentes magnitudes —panorámicas y primeros planos—, la narración y el arabesco lírico que la interrumpe, la mezcla de tensión dramática y distensión lírica. Así, cuando el poeta se dirige al Camborio y el gitano, moribundo, le contesta:

¿Quién te ha quitado la vida
cerca del Guadalquivir?
Mis cuatros primos Heredias
hijos de Benamejí.
Lo que en otros no envidiaban
ya lo envidiaban en mí.

La tensión se rompe, se interrumpe, al entrar en juego poético los elementos decorativos que, en otro poeta, resultarían nimios e impertinentes:

Zapatos color corinto,
medallones de marfil
y este cutis amasado
con aceituna y jazmín.

En realidad lo que ocurre es que Lorca ha borrado la frontera entre lo mayor y lo menor en beneficio de la eficacia poética.

Esta atención que le merece lo mínimo es, innegablemente, propio de la poesía tradicional. En los romances españoles no es infrecuente, ni mucho menos, detenerse la acción narrativa para describir las armas de un caballero o los vestidos de una dama. Ya es tópico traer a colación a Góngora y sus *Soledades,* donde montes y racimos, mares o espigas, gallos o ríos se tratan con el mismo primoroso detalle e importancia. Lorca identifica este gusto por lo menudo con lo granadino:

> «La estética genuinamente granadina es la estética del diminutivo, la estética de las cosas diminutas...» «Lo que llaman escuelas granadinas son núcleos de artistas que trabajan con primor obras de pequeño tamaño...» «La tradición del arabesco de la Alhambra, complicado y de pequeño ámbito, pesa en todos los grandes artistas de aquella tierra. El pequeño palacio de la Alhambra, palacio que la fantasía andaluza vio mirando con los gemelos al revés, ha sido siempre el eje estético de la ciudad...» «Soto de Rojas abraza la difícil y estrecha regla gongorina; pero mientras el sutil cordobés juega con mares, selvas y elementos de la naturaleza, Soto de Rojas se encierra en su jardín para descubrir surtidores, dalias, jilgueros y aires suaves...»

No sería muy exacto afirmar que la estética de Lorca sea la de lo diminuto. Prolongando su metáfora podríamos decir que, si bien es verdad que contempla la Alhambra con los gemelos al revés, no es menos cierto que mira los detalles con los gemelos a derechas: reduce lo grande y aumenta lo pequeño hasta adquirir la misma importancia.

He aquí, por tanto, un primer libro —me refiero ahora a los poemas escritos desde mayo del 19— donde aparecen todos los elementos de su futura poesía. En algún caso estos elementos están ya totalmente dominados, sometida la emoción, como él mismo diría al referirse a los músicos, a una perfecta matemática. He señalado algunos de los rasgos característicos y pido perdón por no haber desarrollado el tema: ya dije al principio que iba a limitarme a apuntar vías de acceso. Que Lorca era consciente de que su poesía no había alcanzado aún el gra-

do suficiente de síntesis, de depuración, lo confirma el hecho de que, en las canciones escritas entre este primer libro y el *Romancero gitano*, extrema la concisión, las deja reducidas al puro músculo, al esqueleto. Lo divagatorio e ineficaz que hay en bastantes de los poemas iniciales es sustituido por el apunte breve, casi una sucesión de metáforas, de temas, sin variaciones. Es el momento en que se libera de la poesía inmediatamente anterior, y en contacto con lo tradicional y lo popular de su momento, descubre lo contemporáneo, descubre la Andalucía como materia posible de algo más que una falsa poesía seudofolklórica. Su empleo de lo popular, que en este primer libro está basado en préstamos textuales («Arroyo claro, fuente serena») en alusiones («y perdí la sortija de mi dicha / al pasar el arroyo imaginario») o en reconstrucción del acento («Esquilones de plata / llevan los bueyes. / —¿dónde vas, niña mía / de sol y nieve?) se transformaría después en ese folklore imaginario de su *Romancero*, el que le lleva a la cumbre de su popularidad (no sólo del conocimiento público, que es distinto), cuando el pueblo se siente interpretado, expresado por una voz nueva y antigua que canta mágicamente.

Pero todo esto empieza a salirse del tema. Dejémoslo aquí por hoy.

JOSÉ HIERRO
Fuenterrabía, 4
MADRID

LA CORBATA NEGRA

POR

FERNANDO LOPEZ SERRANO

Era puntual para despertar. A las ocho de la mañana de todos los días abría los ojos a la luz y durante unos minutos saboreaba voluptuosamente los instantes que precedían al acto de levantarse. No pensaba en la jornada que le esperaba, puesto que, por ser una más en el calendario monótono de su vida, la conocía de antemano. Soñaba precisamente que fuera distinta, que una de aquellas horas que le esperaban le liberase de tanta rutina.

Durante media hora su rostro asistía, ante un espejo cansado de ver tantos días seguidos la misma expresión anodina, a un proceso ritual de actos, que, a fuerza de haberse hecho rutinarios, no exigían ninguna atención ni esfuerzo.

La última operación que realizaba al vestirse consistía en colocarse la corbata. Quizá porque representase mucho para él, siempre ponía en éste mayor atención que en los demás actos. Era una corbata negra que evidenciaba un uso continuo y sobradamente prolongado. La seda, desgastada por el roce, dejaba asomar por varios sitios el intestino largo y estrecho de la entretela.

Aquel día, al ponerse la corbata, tuvo de repente un pensamiento totalmente nuevo. Estaba el nudo a medio hacer cuando el desgarro de la tela por la parte más rozada, le hizo abrigar un mundo de esperanzas. Pensó que pronto haría diez años que ella había muerto y que ya era hora de librarse de aquella tela que le ponía cerco no sólo a su cuello, sino también a todos los actos de su vida.

Habían sido diez años de continua sumisión a un riguroso luto. Toda su vida en este transcurso de tiempo había estado influida por la presencia de ella, que si no era real, no por eso era menos sensible. Y si esta presencia estaba materializada por un trozo de tela, era natural que al quedar inutilizada desapareciera esa especie de hechizo del que durante tanto tiempo no había podido verse libre. Ella, cuya vida había mediatizado la suya continuamente, había dejado en su viudez un testigo constante, que parecía ser juez y jurado de sus actos. Además, el tener que atravesar la corbata cada mañana con un alfiler de oro que ella le había regalado al casarse, le daba la

impresión de que se hacía en su pecho un *harakiri* diario y le parecía que tenía por misión fijar permanentemente en su cuerpo un negro y obsesivo recuerdo.

Una sensación de rebeldía, cada vez mayor, se fue apoderando de él, hasta que de pronto decidió deshacer el nudo de la corbata, que ya tenía casi acabado. Entonces se dijo, como para darse ánimos, que la tela estaba ya muy estropeada y que ya había sacado bastante utilidad de ella. Inmediatamente después pensó que, si fuera capaz de mantener esa decisión, presenciaría un cambio radical en su vida.

Por lo pronto, al liberarse de aquella opresora argolla, sintió que el gesto de ahogo que acusaba siempre su rostro dejaba paso ahora a una ancha sonrisa. Estaba convencido de que aquel día era el señalado por el destino para estrenar un mundo de sensaciones maravillosas, y se imaginaba la pechera de su camisa luciendo ya siempre los más alegres y coloreados dibujos.

Pero su alegría se trocó en un gran desencanto al darse cuenta de que su provisión de corbatas consistía sólo en esa precisamente, ya que su vestuario no estaba preparado para tan importante suceso. Cuando de nuevo cogió la corbata, tuvo la impresión de que el rostro de ella, que le miraba desde un cuadro colgado en la pared, dibujaba en sus labios una burlona sonrisa.

Al verse en la calle, se sintió invadido por una gran inquietud, que le fue aumentando a medida que se acercaba a su lugar de trabajo. De pronto, sin poder resistir esta molesta situación, se prometió a sí mismo que en la primera oportunidad que tuviera se desprendería de aquel maldito hechizo. Y la oportunidad llegó cuando, al pasar por un puente poco transitado, pensó que allí podría llevar a cabo su obra sin ser visto.

Dirigió entonces sus pasos al centro del puente, para tener más seguridad de que la tela caería a la corriente, pues el río no era muy ancho. Nerviosamente, se quitó el alfiler de corbata que llevaba siempre, e inmediatamente, después trató de desasirse de la corbata misma, cosa que consiguió a duras penas, pues le parecía como si tuviera que luchar contra una serpiente que estuviera amarrada a su cuello. Con el esfuerzo, la seda se rasgó aún más, saliendo por el roto las blancas entrañas de la entretela.

Cuando tiró la corbata desde el pretil del puente, observó con agrado la trayectoria que seguía, pero el viento, intenso en aquella zona, la hizo de pronto desviar de su natural camino, obligándola a caer en una de las márgenes. Y aunque sintió no poder ver cómo se la llevaba el agua, se apartó de allí satisfecho, respirando a pleno pulmón, como quien ha estado ahogándose durante mucho tiempo.

Las horas de trabajo se le hicieron larguísimas. Se sentía fuera de lugar, en un mundo donde todos los hombres llevaban corbata como si fuera uno más de sus órganos, y le parecía que su cuerpo estaba más descabalado aún que antes. Además, tenía el convencimiento de que aquella tela había imprimido en su vida un sello especial y de que ahora, al faltarle, le incapacitaba para realizar el más insignificante de los actos.

Al encontrarse con sus compañeros de trabajo, observó con cuánta insistencia miraban el hueco que había dejado en su camisa la corbata negra. Por su parte, él, que en el primer momento creía haberse librado de una pesada carga, tenía ahora la sensación de que ante sí se había abierto un vacío que le aislaba del resto del mundo. Notaba la mirada inquisidora de cuantos trabajaban con él y a lo largo de la jornada había tenido ocasión de escuchar comentarios adversos sobre su persona. Como si esto no bastara para colmar su desesperación, el jefe del departamento le había llamado varias veces y no había quitado ojo a la pechera de su camisa, haciendo que se sintiera azorado, pues la empresa exigía en todo tiempo a sus empleados la asistencia al trabajo con corbata. No es que el jefe se lo hubiera reprochado de palabra, pero le molestaba su insinuante mirada. Podía decirle que había tirado al río la única corbata que tenía y que no había encontrado ninguna tienda abierta en el camino, pero como esta explicación no sería bastante, tendría que contarle toda la historia, cosa que le desagradaba sobremanera.

Al salir del trabajo, se sintió parcialmente liberado. Podía seguir un camino distinto al de ida, pero una extraña fuerza le obligaba a ir al puente donde se había desprendido de la dichosa corbata.

Cuando la vio en el mismo sitio en que había caído por la mañana, se sintió más tranquilo, pero, al dejar el puente y perderla de vista nuevamente, volvió a sentirse molesto. Ya en el centro de la ciudad pensó que lo mejor era llenar el vacío de la corbata negra con otra más a tono con la nueva vida que iba a emprender.

Era una corbata de lo más llamativo, cuyos abigarrados y vivos colores atraían poderosamente la atención de quien pasaba por su lado. Esta circunstancia le hizo sentirse más inquieto, pues pensaba que la única razón de que los transeúntes que se cruzaban con él le mirasen descaradamente estaba en la falta de la corbata negra y no en la que llevaba puesta.

De pronto, tuvo un nuevo pensamiento. Se le ocurrió que si durante algún tiempo permanecía inconsciente a su tragedia, cuando recobrara el completo dominio de sus actos, se habría acostumbrado totalmente al cambio producido en su atuendo. Dicho y hecho, entró en la pri-

mera taberna que vio, y luego hizo lo mismo en todas las que encontró en su camino.

Oscurecía ya cuando empezó a notar que su cuerpo se tambaleaba. Sentía una gran repugnancia por dentro y le costaba mucho poner en orden sus pensamientos. La gente continuaba dedicándole su atención con mayor insistencia que antes. Fue el contemplar ante la luna de un escaparate su facha, cuando se sintió ridículo con aquellos absurdos dibujos estampados en la estrecha lengua de tela que colgaba de su cuello.

De pronto, se dijo que ya iba siendo hora de volver a su casa, y hacia ella orientó sus pasos, pero el temor de que la corbata negra no hubiera desaparecido del todo y de que a la mañana siguiente la viera cuando pasara por el sitio en que la había abandonado, le hizo tener la misma reacción que experimentan los asesinos cuando vuelven al lugar del crimen para cerciorarse si el cadáver sigue en el mismo sitio y si se halla impotente para influir en sus vidas.

Por eso, sin pensarlo un momento más, se dirigió al puente, y una vez allí pudo ver el cadáver de su víctima, en esta ocasión con más dificultad, pues era ya casi de noche.

La bajada al río se le hizo penosa, debido a lo abrupto del terreno, máxime cuando no podía fiarse mucho de la estabilidad de su cuerpo, pero no por eso se amilanó. Necesitaba a toda costa tirar a la corriente aquel trozo de tela, pues pensaba que si no lo hacía su futuro se convertiría en una constante pesadilla.

Cuando a duras penas pudo salvar el descenso, avanzó sin tener ningún cuidado, hasta que sintió sus pies completamente sumergidos en el agua. Pero, al ver la corbata sobre unas plantas, continuó avanzando con la mayor imprudencia, sin darse cuenta de que lo que parecía vegetación era sólo un montón de maleza a la deriva, que accidentalmente se había detenido allí. Por eso, tan pronto como puso en él los pies, sintió que el suelo se abría, mientras su cuerpo se hundía en el seno del agua...

Lo malo del caso es que los periódicos publicaron la noticia de su muerte como si se tratara de un suicidio.

Fernando López Serrano
Virgen de Lourdes, 28, 6.º, 2
Madrid-17

CARLOMAGNO

POR

MIGUEL DE FERDINANDY

PRIMERA PARTE

1

De la Invasión de los Bárbaros resultaron en Europa Occidental tres grandes reinos: el franco en las Galias, el visigodo en Hispania y el longobardo en Italia. La situación geográfica de los dos últimos encerraba un peligro constante. El emperador romano de Oriente, el *basileus* bizantino, intentaba siempre de nuevo reconquistar sus territorios, pues habían sido una vez provincias del antiguo Imperio Romano y, como países mediterráneos en su totalidad, todavía eran asequibles para él. Apenas había disminuido este peligro por las grandes tensiones internas y amenazas externas que sufría el Imperio Romano Oriental, cuando apareció en el Sur el Islam. La Península Ibérica estuvo en su poder durante mucho tiempo; Italia quedo entre tanto dividida: sobre su suelo disputaban longobardos y Papado, sarracenos y Bizancio, además de un cierto número de principados menores —que actuaban como independientes y que paulatinamente llegaron a serlo realmente—. El reino franco quedó relativamente apartado de este campo de batalla. Las Galias, donde ahora habían fundado su país los francos germanos —un pueblo fuerte y con talento político— tenían una sola costa al Mediterráneo, mientras que sus regiones septentrionales penetraban considerablemente en la zona forestal germana. Este país era ya desde hacía tiempo una tierra culta de primera clase, incorporado una vez por César al Imperio y puesto así al alcance de la latinidad, y desarrollado ahora por los francos hasta constituir la más poderosa unidad política del Occidente de entonces.

La capacidad política de una sociedad que vive todavía en las formas arcaicas, tanto del pensamiento como de la estructura externa está en gran medida condicionada por la estirpe que ejerce poder sobre ella. Y éste era el caso en el antiguo Reino de los Francos. Cuando en el 639, con el rey Dagoberto I, murió el último merovingio enérgico, todo cayó en el desorden y la indecisión. Casi medio siglo duraron

las luchas internas, motines de palacio y guerras civiles, hasta que empezó finalmente a asomar la esperanza de un nuevo equilibrio. Naturalmente, esta esperanza está ligada a la aparición de una nueva dinastía que, sin embargo, tendrá que cubrir un largo y escarpado camino hasta poder establecerse como tal.

Pues la vieja dinastía todavía vive; representa aún el poder real. Y aunque se había debilitado tanto, la idea del Reino Franco estaba aún completamente ligada a ella en la imaginación de todos los súbditos. Toda sociedad de vinculación tradicional ha creído en la predestinación mágica del linaje de sus príncipes («reino carismático»). Un rey merovingio era precisamente el representante de la sangre del fundador del reino, Clodoveo, y del semilegendario antepasado Merov, y, por tanto, difícilmente suprimible. Cualquier intento de sustituirlo debía parecerle al pueblo como una sacrílega usurpación. Para evitar esto, se pedirá ayuda al Papa como la mayor autoridad espiritual del Occidente de entonces. Su poderosa palabra debía sancionar el cambio. Y aun así, sólo podrá llevarse a cabo ciento diez años después de la muerte de Dagoberto. Hasta entonces, la cabeza reinante de la nueva dinastía tendrá que conformarse con el modesto título de *major domus* de la corte real.

Los comienzos de la nueva dinastía se hallan ligados a este título. Un *major domus* era un tipo de guardián principal de la casa Merovingia, más tarde conde palatino, que en la corte real, obrando como *totum fac*, conforme a sus funciones debía ser informado sobre todo cuanto sucedía. La progresiva decadencia de la dinastía original lo iba colocando, ya como primer ministro, cada vez más en primer plano. El Reino Franco se encontraba demasiado a menudo dividido en dos partes. En cada una de estas partes había reinado un rey merovingio; y al lado de cada uno de estos reyes surgió su mayordomo. Estos mayordomos se hicieron rivales y se atacaron con las armas, igual que antes lo hicieran los miembros de la dinastía cuando todavía reinaban de verdad, lanzándose unos contra otros en sangrientas discordias fratricidas.

Un golpe de estado del mayordomo Grimaldo (656-661), que era hijo de otro mayordomo, Pipino el Mayor, para suprimir la dinastía y apoderarse de la corona para dársela a su propio hijo, fue todavía prematuro. Grimaldo dio a su hijo un nombre merovingio: Aildeberto. Apremió entonces al estéril rey Sigberto III, exigiéndole que adoptara a su hijo. El carisma de los Merovingios se habría así hecho extensivo también a su hijo y su casa se habría asimilado, por así decir, a la familia real. La oposición de la nobleza destruyó el plan. A pesar de todo, la siguiente generación de mayordomos puso de nuevo manos

a la obra. De las feroces luchas surgió Pipino el Mediano. En 687 consiguió apartar a todos los rivales de su casa y proclamarse *major domus* único de todo el reino. Astutamente, permitió todavía un simulacro de rey sobre sí, siendo en realidad él el amo y señor. Su «derecho» al rango de mayordomo dejó ya de ser combatido. Las luchas por el poder que todavía siguieron ya sólo fueron disputas internas dentro de su propia casa, la de los Carolingios.

A pesar de que murieron en edad adulta sus dos hijos legítimos, a pesar de que le sucedió un nieto menor de edad, y en su nombre su mujer, Plectrudis, políticamente inexperta aunque impulsada por grandes ambiciones políticas, a pesar de todo ello, el fuerte afán de dominio latente en esta familia ya no pudo ser detenido. Carlos, más tarde llamado Martell, el martillo, hijo de Pipino y de una concubina suya, huyó de la prisión en que lo había puesto Plectrudis, venció a los partidarios de ésta, apareció ante París y se apoderó del título de su padre.

Sólo ahora comenzó el ámbito de los acontecimientos a tomar proporciones de importancia histórica mundial. En el 732, cerca de Poitiers, Carlos rechazó para siempre, con el primer ejército feudal de la Edad Media —que, surgido en circunstancias sagazmente comprendidas por Carlos, fue en gran medida su creación propia—, el ataque islámico a Europa Occidental. Pactó a continuación con Liutprando, el rey longobardo de Italia, basándose en parte en la situación común de peligro frente a los invasores del Sur, y lo que no le resultó a su antepasado con los Merovingios, llega a ser realidad ahora por medio del rey longobardo: Liutprando adoptó al hijo de Carlos, Pipino el Menor. De esta forma, una vinculación de sangre real, aunque no merovingia, pasó a formar parte de la herencia carolingia.

Roma y Bizancio también entraron ahora en la esfera de influencia del mayordomo franco. Se estaba fraguando un preludio cuyo verdadero significado se centraba todavía en un futuro lejano.

De pronto quedaron vivamente marcadas las semilatentes, pero por eso mismo muy profundas, contradicciones entre las dos mitades del mundo cristiano, cuando en el año 726 el emperador León III desencadenó la iconoclasia. Surgió a consecuencia de esto la gran lucha por la imagen, en que se abrió por primera vez en toda su profundidad el abismo entre el Oriente y el Occidente cristianos para no volver a cerrarse nunca más.

Esta lucha sólo nos interesa aquí desde el punto de vista de la oposición Oriente-Occidente.

Toda juventud, toda protohistoria bárbara o semibárbara se ciñe preferentemente a lo plástico-figurativo, pues todavía piensa única-

mente en imágenes. Esta tendencia, el placer espontáneo en lo figurativo, es precisamente más comprensible para aquel que lleva en sí todavía mucho de lo informe. Un mundo viejo y ya muy formado —que ya es acorde con sus formas y que de cierto modo abandona el lenguaje simbólico del pensamiento arcaico—, un mundo tal puede soportar prescindir de la imagen, no contemplar una figura anhelada, con más facilidad que la juventud, que la edad precoz, que todavía se abandona a lo caótico La juventud amorfa, la edad prematura que lucha por la forma, encierran en sí todavía la posibilidad de cualquier figura. La imagen que se encuentra en el exterior, pero que también puede imponer un fuerte sello a lo interior-amorfo, es una fuerza ordenadora. Fue por esto por lo que el Occidente no comprendió en absoluto las profundas causas políticas, religiosas y sociales del movimiento iconoclasta en Oriente. Ni siquiera intentó comprenderlo. Para él se trataba únicamente de la imagen hallada que ahora peligraba otra vez, la imagen a través de la cual su joven religiosidad lograba la forma, y su tanteo interior en busca de un sentido palpable quedaba satisfecho; y no estaba dispuesto a que se lo arrebataran de nuevo tan fácilmente.

Como Bizancio había emprendido oficialmente la iconoclasia en Oriente, Roma, como cabeza espiritual del Occidente en formación, tenía que dirigir la oposición del Oeste. Pero el Papa Gregorio II, careciendo de todo apoyo político, pronto se vio asediado por el exarca bizantino de Rávena y por su aliado, el rey longobardo. El exarca forzó las puertas de la Ciudad Eterna. Se obtuvo una paz, aunque en las más duras condiciones. A pesar de todo, Gregorio III, el sucesor de Gregorio II, no cedió en la cuestión de las imágenes. Una vez más apareció ante Roma el rey Liutprando: otra vez se perdieron bienes y ciudades papales, como bajo Gregorio II. Sólo ahora se dirigió el Papa a Carlos Martell. El poderoso *major domus*, que en aquel entonces era el primero de su casa que reinaba sin tener ningún simulacro de rey sobre él y llevando el título de *princeps*, respondió amable y complacido al mensaje del Papa, aunque por lo pronto evadió toda alianza y participación concreta en la política italiana. Pues Liutprando era su aliado, padre adoptivo de su hijo y heredero, y Carlos no podía prescindir de su ayuda en el Sur de su reino contra los aún posibles ataques por parte del Islam. El Papa tuvo que ponerse de acuerdo una vez más con los longobardos y aceptar las grandes pérdidas de su poderío territorial (739).

El emperador iconoclasta murió al año siguiente. Muy de cerca le siguieron Carlos Martell y Gregorio III; en el 744 murió también

el rey longobardo, y con la desaparición de este último de los protagonistas, la muerte dejó caer el telón sobre este preludio lleno de presagios de la historia occidental.

2

Tras la muerte de Carlos, también su sucesor Pipino se vio obligado —como el mismo Carlos— a eliminar a los demás miembros de su casa. A pesar de que necesitase para ello catorce años, sus hermanos ya sólo representaban para él una molestia y no un verdadero peligro. Ya en el 741 derrotó a Grifo, uno de los hijos ilegítimos de su padre, que después de muchas aventuras fue asesinado en un monasterio de Aquitania. Con Carlomán era más difícil hacer lo mismo, pues era su co-regente legítimo. Pero éste —*incertum quibus de causis*, como dice Eginhard— prefirió el *otium* al reinado, y en el 747 fue a Roma para tomar los hábitos. Le atraía la soledad del Monte Soracte. Es éste un monte largo y estrecho, que como una isla se levanta solitario en la llanura al norte de Roma; es rico en lúgubres y fantásticos recuerdos desde la antigüedad, *nam dis manibus consecratus est.* El dios de Soracte antiguamente había sido un dios de la muerte; al parecer, la peste pertenecía a su ámbito, y se le ofrecían ceremonias expiatorias. Sus sacerdotes se llamaban a sí mismos «lobos», y en la montaña se veía la abertura de una caverna, donde desaparecían los lobos. Todavía no satisfecho con estos signos siniestros, Plinio cuenta sobre un manantial mortífero que se hallaba en la falda del monte Soracte. De él manaba un *spiritus lethalis:* los pájaros que volaban sobre él caían muertos. ¿Qué había movido a un hombre, que era tanto como rey de un gran reino, a retirarse a este yermo? Allí, sobre las ruinas del templo del *Soranus Pater,* el dios de Soracte fundó una iglesia y un monasterio en honor a San Silvestre. Porque durante el siglo v d. C. se asoció al viejo monte una peculiar leyenda: el emperador Constantino Magno, un ferviente perseguidor de los cristianos tenía la lepra. Los sacerdotes capitolinos le habían aconsejado que para curarse se bañase en la sangre de niños pequeños, pero él se dejó conmover por las madres de los escogidos para el sacrificio y no les hizo daño. Tuvo entonces un sueño en el que dos santos —por supuesto, éstos eran los apóstoles Pedro y Pablo— se le aparecieron y le recomendaron al jefe espiritual de los cristianos por él perseguidos, a Silvestre. Por aquel entonces, éste permanecía escondido en las cuevas del monte Soracte. Obedeciendo la llamada del emperador, abandonó las cuevas y le curó. Trajo también algunas imágenes consigo para persuadirlo. A través

de estas imágenes comprendió el emperador quiénes eran las dos figuras de su sueño. Esta narración del *Actus Sylvestri* pasó a formar parte del texto, probablemente redactado en el siglo VIII, de la llamada Donación de Constantino. Por el hincapié que se da también aquí al tema de las imágenes, se puede quizá deducir que la leyenda no fue incluida por casualidad en este documento político y que fue usada como argumento sobre la conversión del emperador de los romanos, en una época en que el problema de la imagen era de máximo interés. Quizá coincida cronológicamente la fundación en el monte Soracte hecha por el hermano —regente fracasado— del mayordomo franco con la recopilación de esta Donación hecha por la curia papal, y ésta antecede en algunos años a la decisión del Papa a favor de Pipino en la sucesión franca. Son los años decisivos para todo el Occidente. Tanto la fundación como la Donación, en las que se considera la leyenda de Silvestre, realzan la figura del *sacerdote*, que en la tradición constituía una de las personas de un orden dual, de un orden en que —en el sentido de la teoría de los dos poderes del Papa Gelasio I— el segundo lugar le corresponde al emperador Constantino. ¿Habían contado ya los recopiladores de la Donación, en su verdaderamente asombrosa previsión, con la posibilidad del surgimiento de una nueva «autoridad imperial» —la expresión es del rey Pipino— e intentado de antemano prevenirse contra ella colocando al Papa como *christianae religionis caput?*... ¿O es la gran falsificación —como lo supone algún investigador— sólo un producto de los años inmediatamente posteriores a la primera coronación imperial de Occidente?

Porque el documento contiene realmente todo aquello que un Papa en el siglo VIII podía desear y aún más. Después de su milagrosa curación —cuenta la Donación—, Constantino llama a sus sátrapas y deciden honrar al Papa a partir de entonces. Se confirma su supremacía sobre todas las iglesias, y particularmente sobre los obispos de Antioquía, Alejandría, Jerusalén y *Bizancio*. El emperador obsequia entonces a todas las iglesias principales de Roma con ricos bienes. A partir de este momento, todas las ciudades de Italia y de todo el Occidente serán adjudicadas a la Sede romana. Queda así también aclarada la situación legal de la Pentápolis, la región del exarca de Rávena, que el longobardo había arrebatado recientemente al emperador de Oriente, que sin embargo el Papa hubiese preferido tener bajo su propia administración, aunque todavía era legalmente suelo bizantino. Además, la Donación concede al Papa la corona imperial y la púrpura real; el emperador en persona le presta el servicio de caballerizo. El Papa se transforma en una especie de «emperador supremo», aunque no se consideraron todavía todas las posibles consecuencias de esta

nueva perspectiva. Pero sí había una consecuencia de esto que ya se había confirmado en la práctica en los tiempos de Constantino: Constantinopla había llegado a ser la Ciudad Imperial. ¿Por qué? Puesto que Italia, precisamente a consecuencia de esta Donación, pertenecería en el futuro al Papa, Constantino había salido sumiso de Roma, pues donde reina el vicario de Cristo no puede gobernar ningún rey mundano.

Parecía más que necesario explicitar esto —a través de la autoridad consagrada del gran Constantino—, puesto que, por otra parte, había que llamar al gobernante del estado militarmente más poderoso de Occidente para defender a Italia del poder longobardo, que ejercía cada vez más presión.

Por lo tanto, el Papa Zacarías respondió con un sí definitivo a la pregunta que le hiciera Pipino. Esta le fue traída, en el 751, por dos altos representantes de la política franca. Parecía sencilla, casi ingenua, aunque su contenido iba a producir un cambio en la historia: «Que los reyes en el reino franco no ejerzan ningún verdadero poder real, ¿es esto bueno o no?» «Y el Papa Zacarías mandó decir a Pipino —continúan diciendo los *Annales Regni Francorum*— que es mejor apostrofar de rey al que posea el poder, que no a quel que se haya quedado sin poder real; y para mantener el orden dispuso mediante la autoridad apostólica que se hiciera rey a Pipino.» Así, la idea romanó-eclesiástica de la idoneidad se impuso a la idea carismática del linaje real basada en el antiguo derecho de sangre. La concepción del reinado como función se halla representada por autoridades como San Agustín y San Isidoro. *Non autem regit, qui non corrigit* —será la conclusión de este último—. Un sínodo en Toledo había declarado ya hacía cien años: «No es su persona, sino los derechos, los que hacen al rey.» Y parecía lógico que un reino cristiano, incorporado a la orden de la Salud, basase en última instancia la legitimidad para esta función en la elección divina, y no que «pusiese el orden en peligro» a través de la ciega casualidad de la sucesión hereditaria.

Esta frase entre comillas resulta singularmente ambigua en el texto de los *Annales*. Puede aplicarse a la segunda mitad de la oración, y entonces significa: Pipino debe ser rey para mantener el orden. Pero si se aplica a la primera mitad de la oración, el significado se transforma de la siguiente manera: Si ya no aclamáis como rey a aquel que se ha quedado *(manebat)* sin el poder, *ut non conturberetur ordo*. En este caso, la formulación tiene en cuenta también la concepción del derecho sanguíneo, pues la herencia aparece como la ciega casualidad «que pone en peligro el orden» de una sucesión que ya ha perdido su sentido, cuando el rey «se queda» sin *potestas*, es decir, cuan-

do el carisma asegurado por la descendencia divina del linaje real se extingue en los sucesores. Si esto es así, entonces quedará libre el camino para otro, elegido de Dios y consagrado por sus obispos.

Y es así cómo pensaba la aristocracia dirigente del reino franco. Por consiguiente, Pipino fue aclamado rey, y, junto con su esposa Berta (Berhtrada), recibió la consagración real. La consagración, como tratamiento sagrado definitivo en el procedimiento de establecer un rey, fue tomado —naturalmente— del reino israelita: a través de ella se reviven recuerdos del Antiguo Testamento. Pipino —el rey sin antepasados reales— es un tipo de *novus Moyses* o *novus David*, y los Papas se complacen en llamarlo así desde entonces. A veces se ven a sí mismos en el papel de Samuel, de cuya *auctoritas* dependía el derecho de los reyes a reinar. Se abren aquí posibilidades de un papel mítico... Se ha opinado ya que incluso en la deposición del último Merovingio resonaba una especie de recuerdo mítico, «aunque bajo una forma diferente». El destronamiento del pobre Hilderico III debía considerarse como un «sacrificio real germánico», sólo que en vez de asesinar al último simulacro de rey, sencillamente le fueron cortados sus rizos, y en vez de enterrarlo, fue enviado a un convento (O. Höfler).

Esta forma de «muerte suavizada» le estaba reservada también al hermano del nuevo rey y a los hijos de aquél. El destino de Carlomán muestra por primera vez en la estructura familiar de los carolingios esa «forma» específica, ese fin peculiar que a partir de entonces se repetirá muy a menudo. Carlomán, el joven gobernante, abandonó repentina e inesperadamente, sin causa justificada, las delicias del mundo; sin embargo, los hábitos no le proporcionaron el *otium* deseado. Llevado de Roma a Monte Soracte, de allí a Monte Cassino, volvió —de nuevo repentina e inesperadamente, sin razones que lo justificaran— al reino de los francos, al lado de su hermano que entonces ya era rey, como un sonámbulo que quisiera conjurar su destino y el de sus allegados.

Por aquella época, también el Papa Esteban II —otra vez amenazado por los longobardos, esta vez por el rey Aistulfo— se hallaba en el palacio real franco. Cuando llegó, Pipino mandó a su encuentro «a unas cien millas» a su hijo Carlos, que entonces contaba unos doce años de edad —y esta es la primera mención de Carlomagno en la historia—. Cuando hubo llegado Esteban, el rey —según la ordenanza de la Donación de Constantino— le prestó personalmente el servicio de caballerizo. «Los dos poderes» se mostraron en este primer momento totalmente acordes. El Papa encontró al poderoso protector político que hacía tanto tiempo buscaba; y el rey halló la autoridad que estaba

llamada a legitimizar sus acciones. Al instante se dispuso a negociar sobre Italia con sus grandes: había que intervenir, que quebrantar la fuerza de los longobardos; al Papa debía proporcionársele un «Patrimonium» bajo protección franca, un estado pontificio, al que él defendería engalanado con el venerable título de algunos antiguos reyes germanos que habían mandado también sobre Italia, incluso sobre Roma, con el título de *patricius romanus*...

En este momento reapareció Carlomán.

¿Había ya entonces influido Esteban sobre Pipino por medio de la Donación de Constantino? Lo que se sabe con certeza es únicamente que el rey —como ya habíamos mencionado— llevó su caballo, como si fuese su caballerizo. ¿Se habían ganado quizá los longobardos a Carlomán para que dijese algo en su favor a su poderoso hermano? ¿O se había él enterado en Italia, y como monje, del verdadero origen de la Donación? ¿O estaban dirigidos sus planes hacia un retorno a las delicias del mundo que ahora poseía Pipino y que también quería retener? Lo único seguro es tan sólo que Carlomán quiso hacer desistir a su hermano de la empresa italiana. Este, sin embargo, ya había fraguado sus planes y no estaba dispuesto a salirse de ellos. En el ámbito de las capas dirigentes de la aristocracia también venció el partido que abogaba por una intervención en Italia. Además, la actitud de Carlomán en contra de un ataque a Italia debía resultar muy molesta también para el Papa, pues éste anhelaba un próximo retorno a Roma. Por tanto, se llevó a cabo con Carlomán y sus hijos la misma «muerte suavizada» que había servido para quitar de en medio al último rey merovingio. Pipino mandó capturar a su hermano y lo recluyó en un monasterio, donde murió, ya en el 754. Sus hijos fueron rapados y desaparecieron en las profundidades de unos seguros monasterios, igual que el rey Hilderico. Cuando, más tarde, Pipino, ya en Italia, fue consagrado una vez más junto con sus hijos, y esta vez por el Papa personalmente, y con el título añadido de *patricius romanus*, mandó suprimir de la sucesión real a los descendientes de Carlomán. Podían haber sido reyes, como los hijos de Pipino, y en vez de esto les tocó en suerte el impotente destino de un Hilderico. No así, Pipino, que a partir de este momento era *monarca* de los francos.

3

En el 768 murió el rey Pipino. Sus hijos, Carlos y Carlomán, le sucedieron en el trono franco, y una vez más se pusieron en tela de juicio todas las conquistas políticas de los Papas, pues la viuda del rey, Berhtrada, muy influyente sobre sus dos hijos, insistía en una recon-

ciliación en todos los frentes. Quería reconciliar a sus hijos entre ellos, a los francos con los longobardos, a los bávaros con los francos, e incluso a los longobardos con el Papa. De este deseo excesivo de paz resurgieron con fuerza aún mayor todas las contradicciones, que aunque ya podían disimularse, todavía no podían borrarse.

Sin embargo, en un primer momento pareció tener éxito. Sus hijos —Carlos tenía entonces veintiséis años y Carlomán algunos menos— rompieron con la política de hostilidad hacia los longobardos practicada por su padre y comenzaron, siguiendo la tradición de su abuelo, a seguir una política de amistad con ellos.

Carlos debía contraer matrimonio con la hija del rey longobardo Desiderio; con éste mismo llegó a tener Carlomán una estrecha amistad, y, después de su temprana muerte, su viuda y sus hijos incluso habrían de ser los huéspedes de la corte de Pavía.

El Papa —que era entonces Esteban III— vería entre asustado y sorprendido este cambio. Escribió a los dos hermanos gobernantes que los longobardos «son una nación repugnante, a la que ni siquiera se puede incluir con los demás pueblos y en la cual se originan, sin lugar a dudas, los leprosos». Gran torpeza papal, si se piensa que uno de los que recibiría esta carta era entonces novio de una longobarda. Pero Dios es justo: muy pronto el Papa se vio obligado —puesto que Carlos no se inmutaba y menos aún se preparaba para la guerra— a hacer un pacto con el rey de la «nación repugnante», que otra vez ejercía sobre él una fuerte presión. La carta también erró su propósito en otro sentido: a pesar de todo, la princesa longobarda llegó a ser reina de los francos.

La actitud de Carlos no debe sorprendernos. Fácilmente se reconoce en ella la conocida y nada extraña actitud del joven y talentoso monarca que se encuentra reducido a segundo lugar por su igualmente enérgico e inteligente padre, y que ahora, llegado su momento, quiere indicar su oposición a la herencia paterna; en este afán están unidos madre e hijo. No podemos pasar por alto el hecho de que toda la familia haya intentado librarse de la pesadilla que suponía la voluntad del difunto. Ambos reyes tratan incluso de reinar en armonía, en honor a Berhtrada.

Aquí, sin embargo, Berta fracasa en su intento. Lo que ella quiere no es, ni mucho menos, un nuevo orden de las cosas, sino todo lo contrario: la madre quiere que rija sobre sus hijos y su reino *una ley más antigua:* la convivencia amistosa de lo franco y lo longobardo, la división del reino entre los hijos reales según el mismo sistema de los tiempos merovingios y principios de los carolingios. Pero el advenedizo Pipino, su marido, había soldado el reino franco en una *nueva*

unidad orgánica. Este organismo estaba en pleno crecimiento y desarrollo cuando murió su creador. Un afán de consolidación es innato a tales organismos: no soportan ninguna división, pues ello significaría, en esta etapa del desarrollo, una mutilación.

Surgió una tensión entre ambas mitades del reino, y, lo que es lo mismo, entre los dos reales hermanos, tensión que de día en día crecía en intensidad y significado. Incluso entre Carlos y su madre surgió la discordia: el joven rey repudió a su esposa longobarda, a la que *illa suadente* llevó a su casa. La disensión y la discordia nacieron de donde Berta había sembrado la paz.

Su nombre, antiguo ya en la familia —lo llevaba su abuela—, tiene resonancias fatídicas. Todavía en el 1555 —el año de la muerte de doña Juana de Castilla, otra reina madre, antepasada de fatales recuerdos— un tardío poeta del Alto Alemán Medio adivinaba en el nombre de Berhtrada una conexión entre su «papel» histórico y un camino mítico, en cierto modo trazado en su mismo nombre. Berhtrada, la madre de Carlomagno, no es sólo «la flor del rey y la hija de la flor blanca». En su nombre se esconde también el de la dama Berchta: Perchte, Perahta, una «resplandeciente», como Phoibé, «la vieja antepasada de las generaciones», «el ama de casa hilandera», la hilandera que está relacionada con las diosas del destino: aún reaparecerá bajo la representación más tardía de una «mujer blanca» en la mitología familiar de algún linaje real (J. Grimm).

Como origen del destino, como antepasada, pertenece a tiempos antiguos. La expresión *au temps que la reine Berthe filai* indica un pasado remoto. Entonces estaba ella sentada con «el gran pie de la hilandera aplastadora», *Berthe mit dem fuoze, Berthe au grand pied: la reine Pédauque*. Asimismo se hallaba ella todavía en los comienzos: una gran diosa, relacionada tanto con la madre tierra como con aquella Afrodita arcaica que la antigüedad veneraba como «la más antigua de las Moiras».

La restauración de la «antigua ley», la de la madre, llegó a ser el cometido de la viuda del rey cuando, a consecuencia de la muerte de su marido, se relajó de repente la estructura de la «nueva ley». Este momento en la evolución de la historia corresponde, en la tradición heroica de los griegos, a la partida de Agamemnon hacia Troya, por la cual Clitemnestra puede reaparecer una vez más como Βασιλη, como reina gobernante *. A un Egisto le dominaría, pero un Orestes probaría su superioridad sobre ella. El nuevo orden del hijo —que es una derivación del espíritu del orden del padre— vence al antiguo orden

* Βασιλευς es en realidad una forma adjetivada de esta Βασιλη arcaica. Véase C. Kerényi: *Töchter der Sonne*, Zürich, 1944, p. 68.

de la madre. Por la inevitabilidad primitiva y terrible del mito, la esperaba su fin a manos de su propio hijo. En el ambiente cristiano-carolingio, su fracaso toma un aspecto más suave: rodeada de la *summa reverentia* de su hijo, que ha llegado a ser rey del mundo, tiene que pasar también por una especie de «muerte suavizada», una vejez históricamente insignificante: *Mater quoque eius Berhtrada in magno apud eum honore consenuit*—informa Eginhard.

A fines del 771 murió Carlomán. Sólo por su muerte se pudo evitar la guerra entre los dos hijos de Berta. Sus nietos huérfanos, su nuera viuda no buscaron su protección; ella ya no tenía poder. Huyeron —como ya hemos mencionado— a la Corte longobarda.

Desiderio aprovechó en seguida la ocasión para atacar a Carlos y vengar la deshonra de su hija. Primero amenazó nuevamente al Papa —ahora era Adriano I—, exigiéndole incluso la consagración real para los hijos de Carlomán. De esta forma, él, tutor de los nuevos reyes francos, hubiese pasado de ser un vencido de Franconia a ser el protector de Occidente. Pero Carlos se preparó para el contraataque. Le prometió su ayuda al acosado Papa y atacó con dos grandes ejércitos el reino longobardo.

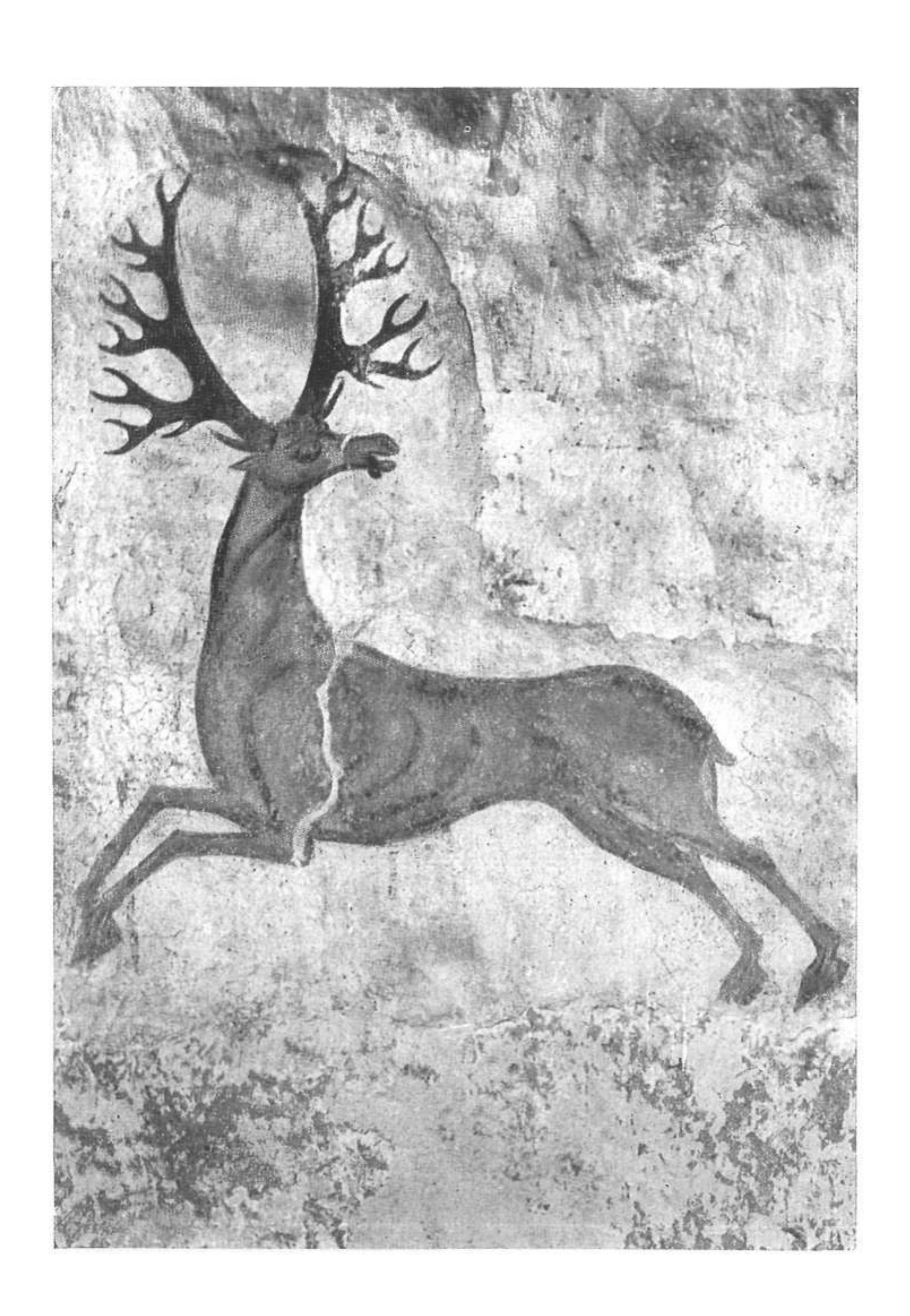
En aquella época Carlomagno tenía treinta años. No parece haber sido un tipo precoz. Aunque nunca fuera un «buscador de su camino», nos deja a pesar de todo la impresión de ser una personalidad de lenta realización. Fue madurando poco a poco en la gran escuela política de su padre. Tenía el tiempo necesario y la formación precisa para ello, y había vivido ejemplos suficientes; así, fue arraigándose orgánicamente en su función y su dignidad, para luego, teniendo el mando firmemente en sus manos, emprender con tranquila seguridad el camino que había recorrido su padre y así lograr sus propósitos.

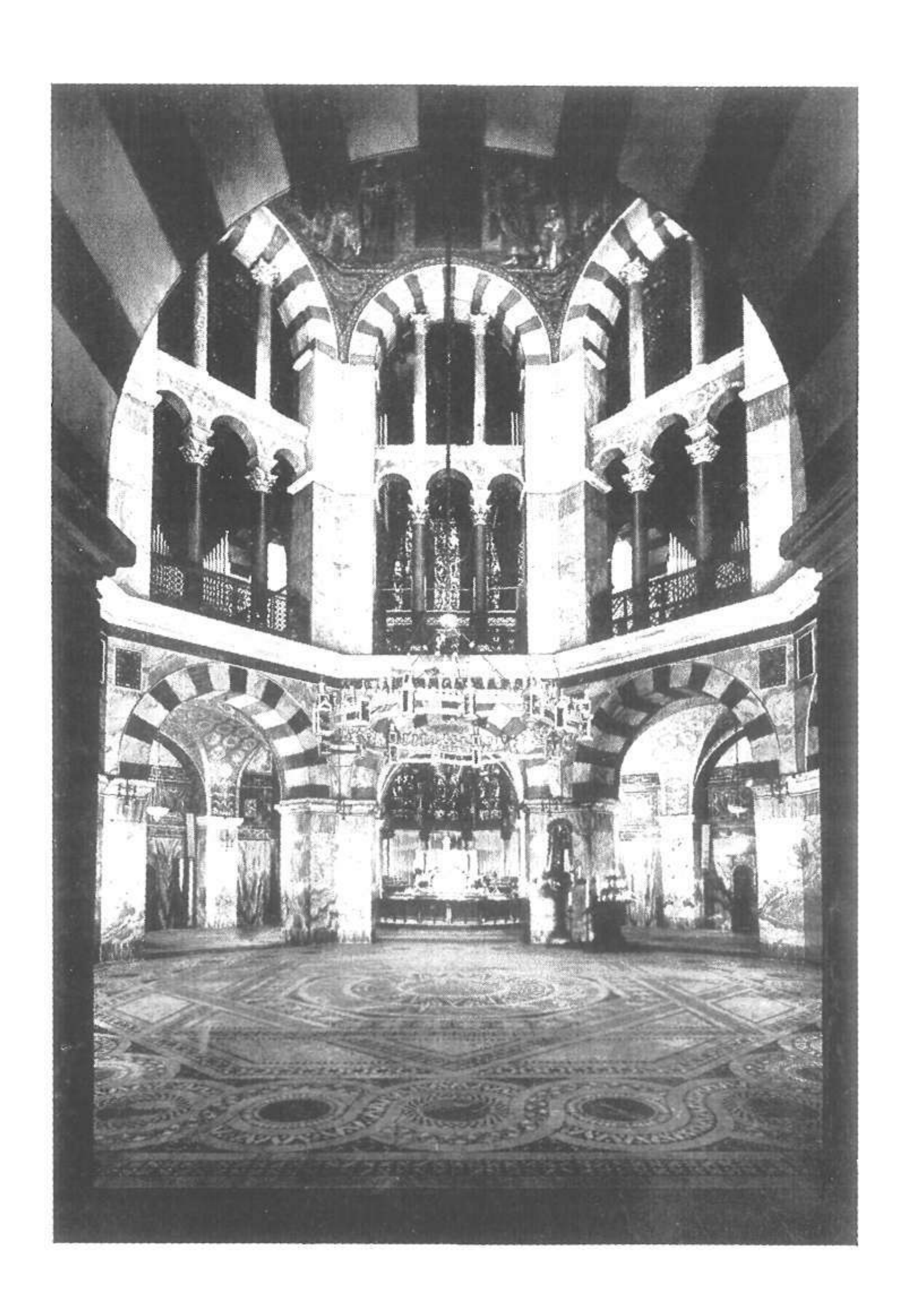
Cuáles fueran los planes de sus primeros años de madurez, naturalmente ya no es posible averiguarlo; sin embargo, sí está con toda claridad ante nuestros ojos lo que logró. Y no era nada a medias. Es en esta totalidad de lo logrado donde se encuentra la novedad respecto a su padre. Es cierto que Pipino había vencido al reino longobardo y lo había frenado, pero nada más. Carlomagno no consentía este tipo de compromiso. Eginhard subraya: *quam hoc, quod efficere moliebatur, perseverantia quadam ac iugitate perfecto fine concluderet.* O bien reconocía la imposibilidad de una empresa—como más tarde en Hispania— y se volvía inmediatamente atrás; o bien terminaba totalmente lo comenzado. Ahora tomó Pavía, destronó a Desiderio y tomó posesión del reino y del título real longobardo. También cayeron en sus manos la viuda y los hijos de Carlomán; los metió —según la costumbre— en un convento. El, por su parte, marchó vic-

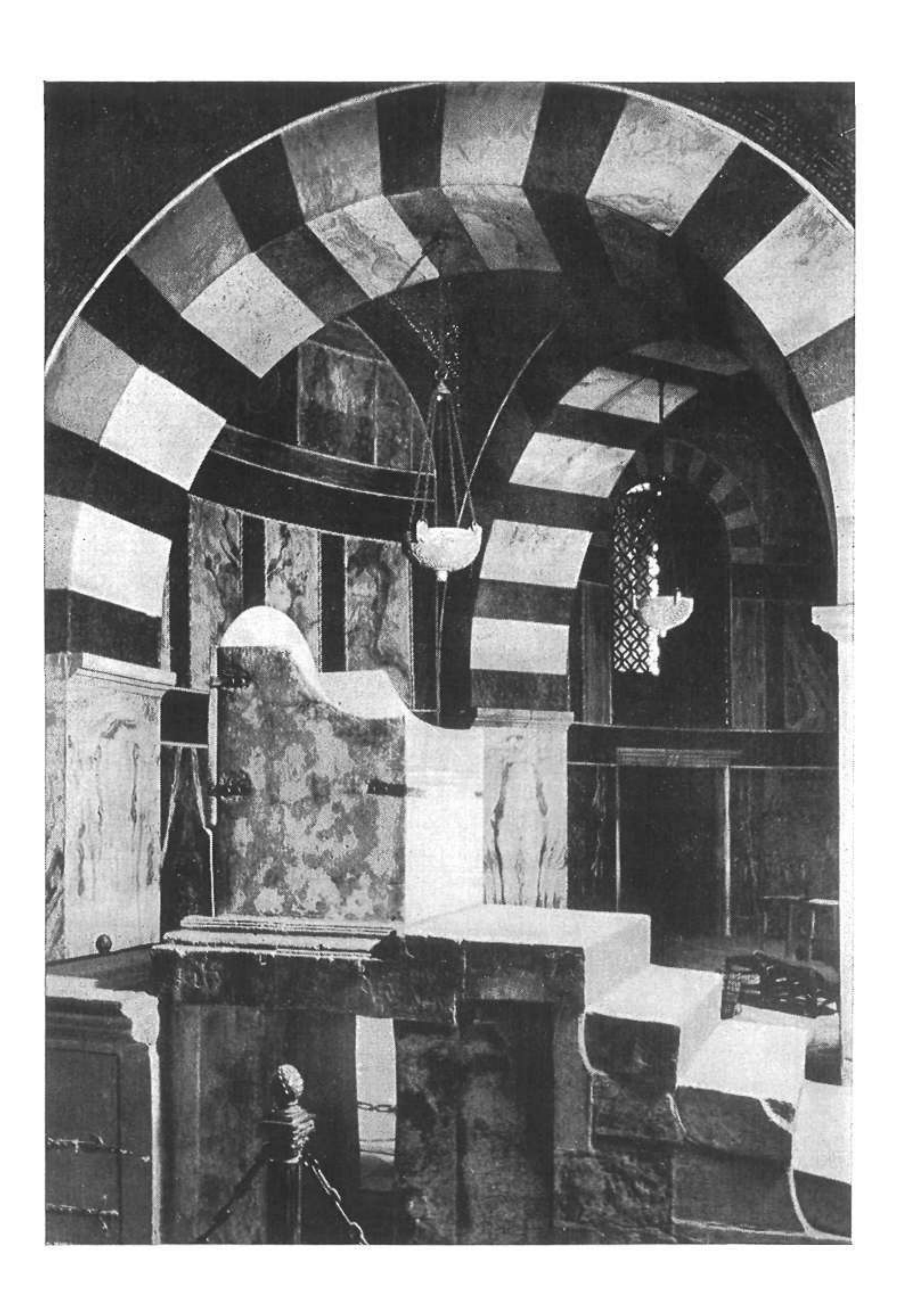












torioso hacia el Sur, y el 2 de abril del 774 entró solemnemente en Roma. También él recibió el título de *patricius romanus*, como su padre; también él fue protector del Papa y del Estado Pontificio, como antes lo fuera Pipino. A pesar de ello, la diferencia es grande: Carlomagno, en posesión de Roma y de gran parte de lo que una vez fue el Imperio Romano de Occidente, además de países y pueblos más allá de sus fronteras, llegó a ser —por de pronto— el sucesor *de facto* del soberano de la unidad romano-occidental del imperio.

No hay duda de que abandonó Roma demasiado pronto. Desde allí no podía administrar su reino, que se extendía hasta el lejano Norte, y además se sentía limitado por los términos de la «Donación de Constantino». Pero Roma pertenecía ya a su dominio; no solamente tenía abierto el camino hacia Roma, sino que dicho camino cruzaba por todas partes tierras carolingias. Cuando más tarde —en el 781, 787 y 800— emprendiese ese camino, siempre Roma lo recibiría como a su señor. Y así empezó a ligarse a la persona de Carlomagno la idea de la posesión de la Ciudad Eterna. Durante los años ochenta esta idea se difundió por todo el Occidente. Como «defensor Ecclesiae» ejercía Carlomagno una especie de soberanía no sólo sobre la Iglesia, sino también sobre la ciudad en que ésta tenía su sede principal. El rey de entonces era todavía *meritus rex atque sacerdos;* su soberanía sobre la Iglesia no era una palabra vana; el mismo Carlos era llamado «Obispo de los Obispos». A esto se sumaba la concepción plástica e ingenua de la época: ¿Dónde se encuentra esta Iglesia? ¿Cuál es su extensión? Sus fronteras comenzaron paulatinamente a coincidir con las del imperio de Carlomagno: el Reino de los francos representaba con claridad y totalidad cada vez mayores el aspecto terrenal de la Iglesia de Occidente. A esta idea se asoció casi desde sus comienzos una imagen bastante clara sobre *Europa.* No es una casualidad el que la denominación del reino carolingio como *Regnum Europae* se pueda comprobar precisamente después de la primera entrada de Carlomagno en Roma —en el año 775—. El poeta Angilberto elogiaba ya al *rey* Carlos como *cabeza del mundo y cumbre de Europa.*

Uno de sus obispos, Teodulfo de Orleáns, fue bastante más lejos, y al referirse al príncipe de los apóstoles loaba así a Carlomagno: «Aquél, quien posee las llaves del Cielo, ha dispuesto de tal forma que tú tengas las suyas»; y aún más claramente: «Tú gobiernas la Iglesia... los sacerdotes y el pueblo». En esta atmósfera de opinión, es natural que viesen en este rey también al «sucesor del Apóstol». Expresiones como «el nuevo David» también fueron usadas refiriéndose a él —y con mayor énfasis que referidas a su padre. Dentro de este sistema —el carolingio—, el poder de la dirección moral del reino *ya*

no correspondía al Papa. Con mano firme, Carlomagno, como poseedor y representante de este «reino sacerdotal», trazó los límites: «Nuestra tarea es —mandó escribir al Papa—, de acuerdo con la ayuda de la Gracia divina, defender en todas partes la Santa Iglesia; hacia el exterior, defenderla con las armas de las incursiones de los herejes y de las devastaciones de los infieles; hacia el interior, consolidar el reconocimiento de la fe católica. *Vuestra misión, Santo Padre, es: como Moisés, apoyar nuestro servicio militar con las manos alzadas al cielo*». Sin embargo, mientras definía con tanta precisión las funciones, una imprecisión quedaba, como involuntariamente, sin aclarar: Como rey, Carlos se asignaba la tarea de «defensa» y «consolidación» de la Iglesia. En otra carta dirigida al Papa se leía, sin embargo, la expresión: «el Sacerdote Supremo debe rezar para que el Rey Supremo *proteja* y *aumente* el reino de la Santa Iglesia». El Rey Supremo se entiende que es Jesucristo. Pero la similitud de las tareas, y más aún de las dignidades —aunque los contemporáneos no pudieran sacar las últimas consecuencias de esta perspectiva—, presenta una peculiar intercambiabilidad de papeles entre la función del Rey Supremo, el sucesor de David, y la del soberano terrenal, el «nuevo David». Como se recordará, esta intercambiabilidad no era extraña ya al Imperio de Constantino, y el Occidente todavía viviría de hecho sus últimas consecuencias en el imperio de los Otones, por lo menos en un cierto sentido*. Lo que en el caso de Carlomagno salta a la vista, es también en los demás casos mucho más que una simple alegoría.

Allí donde la Iglesia es considerada como una novia confiada al cuidado del rey, a los ojos de los contemporáneos la imagen de Cristo, es lógico que coincida en gran medida con la del soberano cristiano. Y otra vez nos hallamos ante el fenómeno del poder de la *imagen:* ante una imagen poderosa, la del príncipe en su modalidad carolingia. En ella, Carlomagno es *imago Dei*, representación de la divinidad, lo que esencialmente corresponde a la visión bizantina del emperador como μιμητης θεου, el imitador de Dios. La «imagen de Dios» occidental es en la imaginación de los suyos como el mismo rey celestial, *caput orbis*, y aún más: *dominus rerum*, el señor de las cosas.

Por el hecho de esta plenipotencia, por el hecho de su gobierno sobre distintos reinos y sobre otros monarcas, por su posición de protector del Papa, por la dominación de Roma, pero también por la similitud entre la naturaleza de su función de conductor del mundo con la del rey celestial del universo, por todo esto Carlomagno—«ca-

* Aludo a la representación de Otón II en su Evangeliario en Aquisgrán. Al lector español le es más fácil consultar el libro de Manuel García Pelayo: *El Reino de Dios, arquetipo político*, Madrid, 1959, en el que hay una reproducción de esta figura, comentada en las páginas 168-9.

beza del mundo y cumbre de Europa»—llegó a ser rey supremo de Occidente, una especie de *imperator*, equivalente por la naturaleza de su poder al *basileus oriental*, aunque él mismo nunca hubiese pensado elevar su dignidad añadiéndole un título tal.

4

Por esta época —en el año 780—, cuando por primera vez el Occidente se manifiesta como entidad orgánica y como orden articulado de valores bajo el cetro de Carlomagno, se da en Oriente un cambio que recuerda en cierto modo al intento de hace doce años de Berta, pero con la gran diferencia de que esta vez *el hijo sucumbe a la imperiosa madre.*

El padre, el abuelo y el bisabuelo de este hijo, de Constantino VI —los emperadores León III, Constantino V y León IV, respectivamente—, se manifestaron como «enemigos de la Madre de Dios», en contra del culto a los Santos, contra los sagrados iconos y las reliquias, y sobre todo contra el culto a la Virgen. Considerándose «igual a los Apóstoles», «Emperador y Sacerdote», el fundador de la dinastía de los iconoclastas, León III, se presentó tanto ante Bizancio como ante Roma en nombre de «la autocracia del Dios Padre», en el de «la severa estructura patriarcal del concepto judío de Dios». Pero a causa de esto se encontró —como ya hemos dicho— ante un conflicto no sólo con los jóvenes pueblos de la Cristiandad en Occidente, sino también con grandes estratos de la población de su propio Imperio, cuya religiosidad se basaba en la secular adoración de una deidad femenina. En los primeros siglos después de Cristo el culto de la *Theótokos* se extendió desde Egipto, donde una visión matriarcal del mundo había echado hondas raíces cultural y políticamente; y este culto fue dogma desde el Concilio de Efeso. Todo esto debía ahora ser suprimido. La prohibición del culto a las imágenes, del culto al «arquetipo en la representación», se dirigía sobre todo contra los iconos de la Madre de Dios: eran sus imágenes las que los iconoclastas destruían con preferencia. Una revuelta de la mezquina *Ratio,* de un racionalismo ilimitado, hervía en el mundo, que —como en tantas agitaciones de «esclarecimiento»— se imponía la misión de extirpar todo aquello que a primera vista no fuese comprensible por la razón y su lógica.

Sin embargo, los contenidos profundos del hombre y del mundo se comportaron una vez más como suelen hacerlo frente a tales ataques de la «razón pura»: se defendieron a *su* manera a través de la mística y el mito, a través de la superstición y de una religiosidad primitiva

y popular —y a fin de cuentas vencieron a la razón, a la audaz pretensión de un racionalismo sin límites.

Como ilustración a lo dicho, concretada en forma de narración, aparece el caso de un cierto Constantino, caballerizo del ejército imperial, que —como se puede leer en la *Crónica de Teófanes*— destrozó con una piedra una imagen de la Virgen que luego todavía pisoteó. En ese momento sintió una presencia: potente y silenciosa, como una diosa de los viejos tiempos, la Virgen estaba a su lado, y le habló tristemente: «Es que ignoras el acto temerario que has ejecutado en mí. En realidad se lo has hecho a tu propia cabeza». Al día siguiente el sacrílego cayó en una batalla: una piedra de una catapulta le destrozó la cabeza.

Lo que así se expresa en un caso individual de una manera popular y ejemplar, en el caso del mismo emperador iconoclasta da una explicación todavía válida, incluso para nosotros hoy en día, de la situación interna de este hombre.

Constantino V, el que «reniega de nuestro Dios y Salvador Jesucristo y de su pura y santísima Madre y de todos los Santos», se entrega al mismo tiempo, «fascinado por las brujerías..., por los sacrificios de sangre de caballo y por ceremonias mágicas, a los mayores excesos y comienza a invocar a los demonios» (Teófanes). Es decir, que los contenidos arcaicos oprimidos, cuya expresión sublime entra en el plano de lo religioso, aparecen vengativos por otro lado como caricaturas diabólicas (1). Esto hace que la gran empresa de «esclarecimiento» de este iconoclasta se torne en una mueca tragicómica. Pues él está más «fijado» por la imagen que el último monje de su imperio y seguramente de una manera más impura y primitiva que el último devoto de los milagrosos iconos. Está dicho con la mayor claridad en la narración que hace Teófanes de la agonía de este «enemigo de la Madre de Dios». Cuando Constantino yace, con una herida degenerada en gangrena, en su lecho de muerte, exige de pronto que se canten himnos a la Virgen y Madre de Dios, «a pesar de que había sido su enemigo irreconciliable». Entonces muere, en el sufrimiento y la desesperación, a bordo de un navío, con la exclamación: «¡Ya en vida estoy entregado al fuego eterno!».

Junto a este hombre, las mujeres de su vida no tienen ningún papel destacado; sin embargo, es él mismo quien escoge, de la opulenta clase media de Atenas, a la joven Irene para que sea la mujer de su hijo León; es él mismo quien, secundado en la ceremonia por su hijo, la corona Augusta en el Sagrado Palacio de Constantinopla.

---

(1) Comp. del autor: *Tschingis Khan*, Hamburgo, 1958, pp. 132-33; y señalando el camino opuesto respecto al mismo fenómeno psíquico, *El Emperador Carlos V, semblanza de un hombre*, Río Piedras, 1964, p. 145.

El que el matrimonio del joven *basileus* con la bella burguesa fuera una alianza de amor es de suponer: incluso como elección afectiva del joven soberano, apoyado por el viejo, la entrada de Irene en la familia imperial es un fenómeno parecido, cada uno a su manera, al de la muerte tan elocuente de su suegro. Irene, como la gran mayoría de las de su clase, era una veneradora de las imágenes de los Santos, una partidaria devota del culto a la Virgen María. Así, su aparición en el centro del mundo cristiano-oriental supone el disimulado retorno semievidente al culto a la imagen y a la mujer: a la Virgen y a la Madre. Se prepara un cambio de dominantes. Aunque al principio sabía Irene disimular sus verdaderos sentimientos, sólo un decenio después de su matrimonio, León IV descubre los iconos prohibidos bajo la almohada de su mujer. Su reacción ante este hecho es chocante, pero también en gran medida característica: rompe con ella la vida conyugal. Es demasiado tarde: medio año después muere León IV. Su viuda aparece al mundo del Imperio como tutora de su hijo que entonces sólo contaba diez años de edad, Constantino VI; muy pronto toma por su cuenta las riendas e incluso se dispone a ser ella sola la soberana.

5

El Imperio romano, tal y como estaba desde la victoria de Augusto —como personificación de Occidente con el «principio claramente patriarcal de la nueva religión»— sobre Cleopatra —la última representante de Oriente con «su fundamento principalmente material-femenino»—, no soportaba sobre sí ningún monarca femenino. Incluso en los decenios en que el Imperio había vivido su mayor impregnación de orientalismo —en los de la entrada triunfal en Roma del culto Sirio y de Asia Menor durante el dominio de los Emperadores soldados—, las mujeres de la familia imperial habían actuado siempre como esposa, madre o abuela, tras los emperadores reinantes. Actuaban en vez de ellos o en su nombre, pero nunca aparecían como monarcas gobernantes suprimiendo a los emperadores, como sucedía, por ejemplo, en el Imperio egipcio de los Lágidas helénicos, condicionado por el culto a Serapis-Isis. Allí subían al trono mujeres, incluso pasando sobre el cadáver de sus propios hijos, cuya existencia les estorbaba para el libre desarrollo de sus pretensiones de dominio. La última de ellas, Cleopatra, había tenido que quitar de en medio solamente a su hermano y marido para poder ser reina y señora de Egipto. Tal poderío de la mujer era totalmente desconocido no sólo para el Occidente romano, sino también para el Oriente romano, hasta que llegó Irene. Es cierto

que Pulquería reinó, pero lo hizo al lado o más bien detrás de su hermano, el segundo Teodosio: Teodora lo hizo sólo como esposa y colaboradora de Justiniano, mientras que junto a los dos primeros emperadores iconoclastas sus mujeres desaparecen completamente.

Ahora, con Irene pasan de pronto a primer plano, después de una larga latencia y represión, tradiciones de primitivos contenidos ginecocráticos, contenidos que no sólo hacían posible el increíble atrevimiento de esta mujer —increíble desde el punto de vista de la tradición romana imperial—, sino que también permitían justificarla ante la opinión pública. Para aclarar lo dicho, usemos aquí una vez más de una narración sacada de la esfera de las creencias populares. De ella se deduce que Irene, es decir, la mujer y su dominio, era esperada después de largos decenios de autocracia masculina: esto es, vemos hasta qué punto ella y su ambición coincidían efectivamente con los anhelos de amplios sectores sociales. Gobernase como gobernase, esta profunda corriente de la tradición popular la guiaría y protegería.

Teófanes, su contemporáneo, cuenta: «Los seguidores de la verdadera religiosidad poco a poco fueron tomando otra vez confianza, la palabra de Dios comenzó a extenderse y... todo lo bueno podía mostrarse abiertamente. Por esta época, un hombre descubrió... dentro de la Larga Muralla, un ataúd. Cuando lo hubo limpiado y abierto, halló un hombre adentro y las siguientes palabras inscritas en el féretro: 'Cristo nacerá de la Virgen María y yo creo en El. Bajo los Emperadores Constantino e Irene tú, sol, volverás a verme'».

Así, Irene con su hijo representa, en los primeros años de su reinado en el trono de Oriente, a la Madre entronizada con su hijo, centro de la visión del mundo cristiano-oriental. También en su papel de restauradora del culto a la Virgen, de incitadora del Concilio Ecuménico en el que se recupera el equilibrio de las almas, resulta estar a la altura de este ideal mítico. «Una viuda y un huérfano» deben levantar «lo que el enemigo de Dios, Constantino (V)... había destruido», como «ya una vez débiles pescadores rompieron la tiranía del diablo». Pero pronto surgieron en el espectro del ser de esta mujer colores oscuros que no coincidían en absoluto con esta modalidad de la imagen arcaica; y en pocos años llegaron a predominar. Ella obra en una medida cada vez mayor motivada por un plan total que se contrapone al de Octaviano, el «sin madre y sin engendramiento», el nuevo César surgido del acto de voluntad apolíneo-intelectual de la adopción; un plan que por el contrario corresponde al de la nueva Isis, Cleopatra, «la reina de todo el país», cuyo marido, Osiris, seguía a pie su palanquín. (J. J. Machofen.)

Y es a la luz de este contexto cuando la narración de Teófanes

sobre la lucha por el poder que empieza a surgir entre madre e hijo cobra su verdadero significado. Otra vez las voces de la corriente de la tradición popular acompañan esta contienda de una manera claramente perceptible y característica. Surgen adivinos en el pueblo que susurran la palabra a la madre del emperador: «No está dispuesto por Dios que tu hijo lleve la dignidad de emperador, sino que te corresponde a ti, pues te ha sido concedida por Dios». Tales palabras, sin embargo, hubiesen carecido de sentido y también de toda eficacia de no haber sido apoyadas por una fuerte convicción primitiva de amplios sectores sociales. *Lo que quieren es precisamente el retorno al derecho de la madre, el dominio de la mujer.* El cambio de las fuerzas dominantes —ni el primero ni el último en la Historia— está otra vez en marcha. El joven emperador intenta entonces una sublevación contra el poder de la madre. Hacía tres años había aceptado contra su voluntad —aunque de muy mala gana— que se deshiciera su compromiso con Hruotrhude —en griego Erythro—, la hija mayor de Carlomagno. Al principio de su reinado, la madre había estado buscando un poderoso aliado y pensó que lo había encontrado en el rey de los francos. Ella creía haber valorado correctamente al gran bárbaro de Occidente, que quería extender las fronteras de sus dominios hasta los «themas» bizantinos del sur de Italia, al intentar ganárselo por la vía dinástica. El franco podía sentirse halagado: el hijo del mayordomo podía considerarse ahora como futuro antecesor de los *basileis*. Cuando se acordó este compromiso, Constantino era aún un niño, y no era rival para su madre. Llegó entre tanto a ser un joven inteligente, que poco a poco fue dándose cuenta de los planes de su madre. La situación cambió: con un suegro poderoso, independiente de Irene, Constantino la hubiese privado para siempre de su poder. Ella le obligó, por tanto, a contraer matrimonio con una joven de Armeniakon, de nombre María de Amnia, una súbdita insignificante que tampoco tenía el más mínimo sentido para el joven emperador como alianza política. Este intentó unos meses más tarde —como ya habíamos indicado— tomar el poder. Su plan fue traicionado, sus partidarios fueron azotados, rapados y desterrados. A él mismo, su madre le pegó y humilló. Después de esto estuvo largo tiempo sin dejarse ver en público.

Ahora ve Irene llegado el momento de que los súbditos presten juramento a su nombre, empezando por el Armeniakon. Allí, sin embargo, le responden: ««Nosotros, mientras vivas tú, no nos dejaremos gobernar por tu hijo, pero tampoco pondremos el nombre de Irene ante el de Constantino, sino que queremos la fórmula usual hasta ahora: Constantino e Irene.» Cuando ella intenta obligar al pueblo, éste proclama único soberano a Constantino. Los themas se

reúnen; Irene se asusta y manda a su hijo a la reunión. Allí le suspenden a ella la dignidad de emperador y Constantino es confirmado como *autokrator.* Irene se va al destierro junto con sus eunucos de confianza, Staurakios y Aëtios, y con su corte, compuesta también en su mayoría por eunucos.

Entonces comete Constantino el segundo error de su vida, y que esta vez sí resulta fatal. Todavía no se percata él de la gravedad de la situación. Se deja convencer para una reconciliación, incluso vuelve a entronizar a su madre como emperatriz: «y como antes, Constantino e Irene eran apostrofados juntos como gobernantes». Y sucede entonces algo peculiar. Ya en los primeros años del gobierno de Irene se les cortó el pelo a los cinco hermanos de su difunto marido, y éstos hubieron de tomar los hábitos, después de lo cual Irene apareció triunfante con su hijo en la catedral donde sus cuñados daban la comunión. Y ahora prosigue el camino de la destrucción de la dinastía de su marido. El joven soberano es el que actúa, mientras tras él le susurran al oído la cruel mujer y su confidente, el Archieunuco. Son ellos el origen de toda acción: el mayor de los hijos de Constantino V es cegado y a los otros cuatro les es cortada la lengua.

Del matrimonio de Constantino nació sólo una hija, Eufrosina. De esta forma la dinastía queda inhabilitada, si se exceptúa al joven emperador. Irene se propone entonces quitar del camino de su plan de gobierno también a su hijo. Primero deberá hacerse impopular, y luego será destituido. Irene se da cuenta de que el joven, desdichado en su matrimonio, se enamora de una de las damas de la corte, llamada Theodota. Irene fomenta esta tendencia. Constantino actúa precipitadamente, llevado por la pasión: manda a su mujer a un convento, se casa con Theodota y la sube al trono. La nueva emperatriz es pariente del abad Platón, que a su vez es tío de Theoktista, una dama de la clase media —de alto nivel espiritual y material— del Imperio, una *noblesse de robe,* a la que en un principio también había pertenecido Irene. Theoktista era una mujer de una ferviente y profunda religiosidad y de una dureza de carácter igualmente fervorosa. Consiguió —hacia la mitad de su vida— que sus tres hijos, su hija e incluso su marido tomaran los hábitos, emulando a su tío, el santo abad Platón. Ella también se hizo monja. Y les estaba reservado a este trío, Platón, Theoktista y su hijo mayor Teodoro —más tarde abad de Studion—, iniciar el ataque del clero contra su sobrina Theodota y su marido el emperador. En vano pidió Theodota personalmente su perdón y protección; los tres avanzaban a la cabeza de los monjes contra el emperador, al que consideraban un adúltero y cuyo segundo matrimonio veían como un vergonzoso concubinato. Detrás de su

ataque estaba una vez más la emperatriz madre. Otra vez actúa Constantino precipitadamente: se deja llevar a tomar represalias violentas contra los monjes. Los días de la iconoclasia parecen resurgir, con sus persecuciones y torturas de monjes. Una gran intranquilidad se apodera del Imperio, especialmente de sus capas inferiores.

Ahora considera Irene que ha llegado su momento. Se gana a los regimientos de la guardia para su plan; manda aprehender al emperador y enviarlo al salón púrpura, el mismo donde le había dado la vida. Allí es cegado «por orden de su madre», «de una forma tan horrible e irreparable que le costó la vida» (Teófanes). El santo Teodoro de Studion advierte: «Así aprenderán incluso los emperadores a violar la ley de Dios, a desencadenar impías persecuciones.» La opinión del pueblo sobre su desafortunado emperador y las palabras del portador de esta opinión, Teófanes, el cronista siempre tan partidario de Irene, son menos crueles que las del santo monje, pues expresan el fin de Constantino, de acuerdo con su estilo, en una imagen épico-gráfica: «El sol se oscureció (después de quedar ciego el emperador) por diecisiete días y no esparcía sus rayos, por lo que los barcos erraban y eran empujados de acá para allá. Todo el mundo afirmaba unánimemente que el sol había perdido sus rayos a causa de la ceguera del emperador. Así llegó a ser autócrata su madre Irene.»

Un oscuro epílogo a la muerte del hijo fue todavía —dos años más tarde— la orden de Irene de mandar cegar a todos sus cuñados. De esta forma, la dinastía de los emperadores Isáuricos quedó incapacitada para gobernar, es decir, fue suprimida definitivamente del ámbito de la Historia.

El fin del hijo tiene también, no obstante, un epílogo triunfal: «En la marcha majestuosa, el lunes de Pascua, la emperatriz, al salir de misa, va en una carroza dorada tirada por cuatro caballos blancos, y lanza —como ofrenda festiva— abundantes monedas al pueblo. Cuatro patricios guiaban los caballos por las bridas...»

En el número cuatro se simboliza la idea de la maternidad (J. J. Bachofen); también la de la perfección, la de lo concluido (L. Frobenius). La presencia del cuatro también da aquí la impresión de pomposa firmeza, de apoteosis, de situación central en el mundo de aquella que pasa con los colores triunfales de blanco y oro, guarda por cuatro corceles y por cuatro personas de alto rango. El carruaje, como expresión del reinado femenino, aparece ya representado como una cuadriga guiada por una mujer en las monedas de algunas reinas siracusanas, mientras que la otra cara de dichas monedas ostenta una cabeza de mujer adornada con un velo y una diadema: la mujer como rey

y gran diosa de la Tierra, Νεα Δημητηρ, pero también como ουρανιη γη, la tierra celestial, la *mater-ria* deificada. Con el mismo adorno de cabeza aparecen más tarde también algunas reinas lagidias, como Berenice o Arsinoë, en sus monedas. En las de Bereniké está también el carruaje—algo parecido al carro tirado por leones y guiado por la propia Gran Madre del Asia Menor—. Aquélla también conduce su carro, impulsada por la venganza, pasando sobre cadáveres, poseedora de un sombrío encanto, «que le da la tradición». A partir de aquí se abren profundas perspectivas en dirección a Circe y a Medea. «Es como si la situación del pasado y todos los horrores que suponía la lucha de los sexos por alcanzar el poder reapareciesen ante nuestros ojos.» «No ha desaparecido del recuerdo de la humanidad el que la época de la ginecocracia legó a la Tierra las más sangrientas experiencias» (J. J. Bachofen).

6

Como πιστος βασιλευς, como emperador y no como emperatriz, está ahora Irene *sola* en su trono, en el centro del cosmos cristiano-oriental. Y ahora se ve con claridad que sus comienzos—su entronizamiento junto con su hijo en aquel lugar central—no eran más que una seudomorfosis. En realidad, ella nunca representó los «lados vitales» de la existencia. Cuando su marido encontró en su poder los iconos, ella—entonces todavía una mujer joven—se decidió por la imagen y no por la vida. Así termina su vida amorosa. Nunca personificó a la mujer gobernante en su modalidad afrodito-hetera, sino en la de la amazona hostil al hombre. Como tal destruyó la estirpe de su marido. Frente a las sangrantes sombras faltas de voluntad, que aún podrían haber gobernado, se encuentra la cruel mujer—que reina ahora en lugar de ellos—en una brillante y estéril *majestas matronalis*, guardada por sus dos Archieunucos, acompañada por sus huestes de eunucos y monjes. Es característico el que en sus círculos más íntimos sólo soporte a éstos: por un lado los que—por la castración—se han acercado en la voz, en las costumbres, en el aspecto y en la vestimenta a la esfera de la mujer, y por otro lado, los monjes, que a causa de su voto han renunciado a su virilidad y adoptan la «vestidura de ángel», es decir, se visten como mujeres. Cleopatra, «una mujer que... por una cultura erótica... ha evolucionado como una personificación terrena de Afrodita», era tan comedida como para poder afirmar incluso la superioridad política de su amante, un hombre de la importancia de Marco Antonio. Por el contrario, Irene, la

amazona enemiga de los hombres, se convierte cada vez más en un instrumento de las ambiciones de sus eunucos. No soportó el gobierno de su hijo; sin embargo, es impotente ante el de sus castrados. Staurakios y Aëtios se disputan el trono ya en su presencia, como ratas sobre un cadáver. De pronto muere Staurakios, y Aëtios resulta así el todopoderoso en la corte y en el Imperio. Su plan es el siguiente: casar a su hermano con Irene y así poder quedar al mando incluso después de la muerte de ésta. Entonces ella, que iba entrando en años, intenta librarse de esta humillante red con un gran gesto. Este último gesto recuerda a Cleopatra. Como ella —una gran reina, una mujer destinada al gobierno y formada para él, que se había apartado con asco de los hombres degenerados de su linaje y se había dirigido hacia la virilidad del Occidente romano, digna de su feminidad—, así fijó también Irene, al final, su mirada en el rey supremo de Occidente, Carlomagno, y le ofreció su mano. De esta forma se daría unidad a la división del Cristianismo, resurgiría un imperio tan grande y poderoso como el de los antiguos césares, y ella misma, «el verdadero Basileus» —que al darle su mano al rey franco le concedería el deseado reconocimiento—, realizaría el sueño de Cleopatra: «reinar sobre su marido y en el Capitolio romano sobre el orbe». Pero esto no habría de suceder. Cleopatra había sido vencida por un Augusto César, mientras que Irene sucumbió a las mezquinas intrigas de un eunuco, que supo sofocar el plan ya en sus orígenes. Después de esto parece como si ella —enferma, envejecida y cansada— se hubiese dado por vencida: un audaz tesorero le roba el poder. Ella es destronada y desterrada. Muere en la miseria. Y ni siquiera intentó defenderse.

Y a pesar de todo es ella quien restablece el culto a la imagen, quien restituye el equilibrio anímico al Oriente cristiano. *Elle a osé une révolution politique et réligieuse d'une importance sans égale.* (Ch. Diehl). En el mismo año en que rompió el compromiso de su hijo con la hija de Carlomagno, convocó el Concilio de Nicea: era el año 787. Las conclusiones del Concilio sirvieron —mejor que la frustración del plan matrimonial entre las dinastías de Oriente y Occidente— para hacer públicas una vez más las diferencias de concepto y de postura entre el Este y el Oeste, aunque esta vez Bizancio encontró, para reglamentar la veneración a las imágenes, una fórmula viable incluso para el Occidente, como lo demuestra la actitud del Papa hacia el Concilio. Los padres de Nicea intentaron solucionar la cuestion con la fórmula juanista: ο εωρακως εμε εωρακεν τον πατερα (XIV.9); πιστευετε, μοι οτι εγω εν τω πατρι και, ο πατηρ εν εμοι (XIV.11); εγω και ο πατηρ εν εσμεν (X.30).

(El que me ve, ve al Padre; creed que yo estoy en el Padre y el

Padre en mí; yo y el Padre somos uno.) Estas palabras ya habían sido expuestas por Atanasio de Alejandria *(Oratio III contra Arrianos)*, refiriéndose al caso del emperador y su retrato, de tal forma que el ειδος (idea) y la μορφη (forma) del emperador se reflejaran una en la otra: «Yo y el Emperador somos uno. Yo estoy en él y él está en mí —así habla la imagen.» ειποι αν η εικων: Εγω και ο βασιλευς εν εσμεν. Εγω γαρ εν εκεινω ειμι κακεινος εν εμοι.

El Concilio repite ahora esta interpretación y la incluye en las actas sinodales. (E. Kantorowitz.)

También el señor de Occidente podía haber estado de acuerdo con esto. Pero a él le presentaron una versión latina algo alterada de las actas sinodales originalmente redactadas en griego. Este texto le pareció «disparatado y pretencioso». Y aunque hubiese leído la más fiel traducción, también la hubiese encontrado «disparatada y pretenciosa». Inmediatamente se dispuso a dar un duro contragolpe. Su respuesta, según testimonio de los llamados *Libri Carolini*, demuestra que no se trataba solamente de la cuestión de las imágenes. El rey de los francos, el gran rey de Occidente, al dirigirse contra éstas se dirigía, consciente y enérgicamente, contra el imperio oriental. Sin lugar a dudas, el escrito tenía gran importancia para él. En el original del Vaticano se pueden ver aún hoy las notas al margen: *perfecte, bene, totum bene*, expresiones de su conformidad, al igual que lo tachado en el texto por orden suya. *El escrito subraya que Bizancio es la continuación del imperio pagano.* La expresión *divalis* refiriéndose a *Basileus* escandalizó al Occidente: olvidándose de las frecuentes expresiones semejantes en la veneración al rey, exigió que ninguna persona fuese honrada con un epíteto que la divinizara. El escrito reprochaba grandes errores a los teólogos griegos, pero precisamente estos párrafos muestran demasiado a menudo la poca comprensión que tuvieron en Occidente las actas sinodales, fuese ello una actitud inconsciente o no. En el Concilio, por ejemplo, se dijo: condenados sean aquellos que no instruyan a toda la cristiandad en la veneración y la adoración de las imágenes de todos los santos. Los *Libri* consideran estas palabras un *deleramentum* —una tontería— y argumentan ingenua y pedantemente que esto no es posible porque nadie puede instruir en la veneración de las imágenes a más de dos o tres provincias, *non tamen omnem Christo dilectum populum*. «Pues la iglesia católica... está extendida por espacios tan extensos y enormes del mundo...» En este caso probablemente se antepuso todavía la faceta semiculta a aquella otra faceta que en principio, por su naturaleza y tradición, debía estar por encima de una nimia interpretación literal.

Sea como fuere, desde este momento el Occidente, que se separaba cada vez más del Oriente en lo político y lo espiritual, se halla en una contienda abierta casi ininterrumpida con Bizancio. En los *Libri* se expresó la palabra, se declaró la guerra, se estableció y formuló la oposición al Oriente, pero también al antiguo imperio pagano. De esta forma, Bizancio fue desafiada y provocada, mientras que Carlomagno mismo emprendió el camino por el que al final de su vida conseguiría llevar la gran disputa a una conclusión que pudiese satisfacerle también a él personalmente. Que ésta no era una meta bélica, se sobrentiende. El nunca quiso vencer o conquistar Bizancio; poco le conocían aquellos bizantinos que pensaban que, después de ser coronado emperador en Roma, emprendería —como un general ascendido a anticésar— la marcha contra Constantinopla. Carlomagno veía su misión en Bizancio como algo totalmente distinto: se trataba de la delimitación de Occidente, del mundo carolingio, frente a Oriente. De este proceso debía surgir el *Kosmos* (orden) occidental, como una entidad religiosa, ética y política de igual condición que el oriental.

7

Cinco años antes del final del siglo sube al trono papal León III. Desde hacía catorce años los Papas fechaban sus diplomas haciendo referencia únicamente a los años de gobierno del basileus; pasaron más tarde a referirse únicamente a los años de papado. Ahora, por primera vez, el Papa data sus documentos también según los años de reinado del rey franco. Y finalmente acaba por desaparecer también la referencia a los años de papado: a partir del 800, León III se referirá en sus fechas exclusivamente a los años de reinado de Carlomagno (*).

Dos años después de la subida al trono de León III, un erudito cercano al rey, el famoso Alcuino, «ministro de Instrucción y Cultura de Carlos», dirige una carta a su señor en la que expone cuáles son las tres personas que representan lo más alto sobre la tierra: nombra al Papa, al emperador de Bizancio y al rey de los francos. Pero el Papa había quedado manchado por las calumnias y quejas del pueblo romano; Bizancio, por otro lado, había degenerado en escena de sangriento horror y de repugnante ignominia. Carlomagno, sin embargo, seguía sin ser alcanzado por toda esa suciedad y esos horrores. El es

(*) P. Kirn: Das Abendland v. Ausgang d. Antike bis z. Zerfall d. Karoling. Reiches, *Propyl. Weltgench.* Tomo III, Berlín, 1932, 115. Comp. *The Cambridge Mediaeval History.* Vol. IV, Cambridge, 1966, 77 *Cpro); 446 (contra).*

el más poderoso, el más augusto, el más sabio y el más digno. Uno se inclinaría a pensar que todo esto es mera adulación, pero en realidad este escrito significa la fundamentación ética de la pretensión que habría de dar lugar al más alto imperio del mundo terrenal.

La discordia entre el Papa y los romanos a que se refiere Alcuino deparó amargos días a León III. Después de ser casi cegado y luego proscrito, también llegaron quejas al rey franco alegando que el Papa era culpable de adulterio y perjurio. El mismo León III se dirigió al rey: en el verano del 799 aparecieron en Paderborn, donde Carlomagno había convocado una dieta, por un lado los delegados de los acusadores del Papa y por otro lado el Papa en persona. El rey de los francos, árbitro ahora no sólo de Occidente, sino también de la iglesia, promete ir personalmente a Roma y allí decidir el caso del Papa. Pero no se apresura. Siempre de nuevo nos llama la atención, cuando consideramos el épico ritmo de vida de este hombre, el que nunca se apresura para nada y siempre llega a tiempo. Es un ritmo de grandes olas, sin premura. También en este caso pasa todo un año en el noroeste de su país. Visita las defensas construidas en la costa contra los normandos—invasores bárbaros del norte germano todavía pagano, representantes de aquella Germania que adoptaba una postura conscientemente hostil contra el «eidos» carolingio-cristiano de la otra Germania en vías de formación—; luego viaja a Tours; de allí vuelve a Aquisgrán, pasando por París, para finalmente reunir una dieta en Maguncia. Cuando ya hubo cumplido con todo esto, considera llegado el momento y se pone al fin en camino hacia Italia. El 24 de noviembre del 800, Roma festeja la entrada de su señor. El es el *novus Constantinus,* incluso el *novus Salomon,* el que trae consigo la *Pax Mundi.* Para el Papa León y sus partidarios él es el *nuevo emperador.* La sanguinaria mujer en el trono de Oriente ya no es reconocida en Occidente como emperador legítimo. De esta hipótesis se deduce la osada conclusión: el puesto de emperador está libre. León III necesita con urgencia de una autoridad a la que poder subordinarse para que, por medio de ella, pueda ser absuelto de las quejas levantadas en contra suya. En efecto, el 23 de diciembre, Carlomagno declara al Papa, que le había prestado un juramento voluntario, limpio de las graves calumnias. Como recompensa se llevará a cabo el día 25 en la iglesia de San Pedro la exaltación de Carlomagno a emperador de los romanos. Se disponen a ello con una prisa que difícilmente cuadra con el comportamiento de Carlomagno, por lo que puede sospecharse que detrás de todo ello están el Papa y sus partidarios. Es desafortunado el que Carlomagno se dejase llevar por el Papa a esta ac-

ción poco preparada, pues el Papa tramaba un ardid que, sorprendiendo a Carlomagno, se realizó plenamente.

El rey de los francos asistió a la misa de Navidad en la basílica sepulcral del príncipe de los apóstoles. Después de rezar, se pone de pie y se adelanta hacia el altar, sobre el que se halla la nueva corona imperial. Había sonado la hora del nacimiento de Occidente. Entonces se le acerca el Papa, que decía la misa pontifical, toma en sus manos la corona y se la coloca en la cabeza a Carlomagno. El así ornado apenas disimula un gesto de desaprobación. No cabe la menor duda: esto no había sido lo convenido. El papel pasivo que le confería en esta coronación el atrevimiento del Papa —que luchaba por su futuro— debía ofenderle profundamente. Pero el hecho estaba consumado: Carlomagno había sido coronado emperador no por su propia mano, sino por la del Papa. Cuando éste llevó a cabo el acto, cayó de rodillas ante Carlomagno y le «adoró» *(ab Apostolico more antiquorum principum adoratus est)*, mientras el pueblo exclamaba: *Carolo, piissimo Augusto, a Deo coronato magno, pacifico Imperatori, Vita et Victoria.* Ahora es ya emperador, a los cincuenta y nueve años de edad: tan llamativamente tarde logró su revolución.

Pues esta coronación es sin duda una acción revolucionaria que todavía daría sus frutos cargados de consecuencias para todo el Occidente. Pues había ya un imperio, y ante este hecho resulta débil la alegación —la hipótesis de Alcuino y la argumentación del Papa de que la sanguinaria mujer de Oriente había perdido su poder a causa de sus actos atroces, y que aunque no hubiese sido así, a pesar de todo estaría desocupado el trono de Oriente, pues ella era tan sólo una mujer y nunca una mujer había reinado como *autokrator* sobre Bizancio. Sin embargo, hacía pocos años se había negociado con esta emperatriz y se la había reconocido: también entonces había estado manchada de sangre, también entonces era mujer. Cronológica y legítimamente era precisamente su título —y no el del nuevo emperador occidental— el que descendía de los antiguos emperadores del imperio romano. ¿No era, pues, el nuevo imperio superfluo? ¿No era —por lo menos— ilegal? Es significativo el que Carlomagno no se atreviese a denominarse imperátor inmediatamente después de la coronación. En sus primeros documentos, del año 801, se lee sólo el título de *rex*. Luego, durante unos años, se apostrofará *imperator*, el que gobierna el imperio romano», *Romanum gubernans Imperium.*

El nuevo imperio de Carlomagno llevaba inmanente una dificultad que resultaba esencial para la interpretación medieval del mundo. El imperio sólo tiene sentido cuando existe *un* emperador, pues hay sólo una Iglesia, y más aún: un solo Dios. Como el reino de Dios en el

cielo, así es el imperio en la tierra. Es la cumbre suprema del poder humano. No en balde se veía al pagano emperador de Roma como a un dios. Por otro lado, también hay que admitir que el antiguo imperio romano se había dividido: al mismo tiempo hubo un emperador oriental en Constantinopla y uno occidental en Rávena. A pesar de todo, éstos representaban una única idea político-religiosa. Eran emperadores parciales del mismo imperio romano, que idealmente había quedado siempre unido. Cuando más tarde dejó de existir el imperio occidental, la mayor parte de Italia y parte de España y de Africa pasaron otra vez al gobierno del emperador de Constantinopla. Todavía en tiempos de Carlomagno, el *Basileus* reinaba tanto en la magna Grecia como en Sicilia.

Este nuevo título de emperador —se le considere como se le considere legal y filosóficamente— no puede, a pesar de todo, ser puesto en duda en cuanto a su justificación ético-histórica y a su evidencia imperialista. Al representar y gobernar Carlomagno a todo el Occidente, es evidente que era, en todos los sentidos, mucho más que un simple rey. Su poder —como todos— buscaba una manera de expresarse, un título de dignidad correspondiente. Una simple ojeada a la situación de Carlomagno frente a Bizancio, una sola ojeada a los grandes recuerdos de Roma, Italia y las Galias muestran que este título sólo podía ser el de *Imperator,* el único título de igual rango que el de *Basileus.* Ese título, política e históricamente consciente, sólo pudo afirmarse y desarrollarse cuando el Occidente llegó a una posición capaz de darle contenido real. Pero al mismo tiempo se desvaneció la esperanza de la unidad de la *Ecumene,* y hasta hoy día no ha sido más que un grande y vano sueño.

Un mundo ligado a las tradiciones —y tal era el mundo medieval— se restablece con dificultad, o nunca lo consigue, de una ruptura radical de sus representaciones tradicionales. El mismo Carlomagno debía percibir esto: tenía que parecerle paradójico ser *un* emperador y no *el* emperador. Probablemente estas consideraciones le llevaron a contestar afirmativamente a la mencionada oferta de matrimonio de la emperatriz Irene, a pesar de su avanzada edad, es decir, se decidió a intentar, por el camino dinástico, remediar la división causada por su coronación. El matrimonio con la señora de Oriente hubiese solucionado de una vez para siempre la cuestión —cada vez más delicada— del reconocimiento de su nuevo título, tanto de acuerdo con el pensamiento medieval como de acuerdo con la usanza bizantina. Pero ya era demasiado tarde. Durante la estancia de sus delegados en Constantinopla, el logoteta Niképhoros consiguió —como ya hemos dicho— derrocar a la emperatriz y subir al trono bizantino. El nuevo

emperador respondió al mensaje de Carlomagno, pero evadió la cuestión del título. Las negociaciones no llegaron, por tanto, a ningún resultado, y una guerra comenzó. Por tierra era Carlomagno el más fuerte; por mar lo era el viejo Imperio del Bósforo: resultó de ello el que las ciudades marítimas del Adriático tuviesen que ser periódicamente abandonadas por los francos; también Venecia, pero fue de nuevo sometida por el hijo de Carlos, Pipino.

La pérdida de Venecia pareció haberle dolido mucho al emperador oriental. Envuelto al mismo tiempo en una contienda con los búlgaros, manda al «spatharios» Arsaphios a ver a Pipino. El emisario ya no encontró con vida al joven rey y fue conducido ante el viejo monarca. Carlomagno recibió a Arsaphios con gran satisfacción. Se mostró incluso dispuesto a devolver Venecia y las ciudades costeras si la cuestión del título se resolvía al fin de una forma conveniente para él. El nuevo emperador, Miguel I, que en el ínterin había subido al trono de Bizancio, estaba dispuesto a hacer concesiones, a causa de su situación precaria. Incluso fue propuesto el matrimonio entre su hijo y una princesa Carolingia. Sólo ahora le fue reconocido a Carlomagno su título de emperador: los legados bizantinos le aclaman solemnemente *imperator* y también en griego *basileus*. Sin embargo, esto todavía no significaba de modo alguno que el poderoso bárbaro fuese reconocido por los bizantinos como emperador, sino tan sólo que lo nombraban *basileus*, como cien años más tarde al príncipe búlgaro Pedro; pero puesto que Carlomagno era monarca de muchos reinos occidentales, «se le reservó como distinción personal» el título de *imperator. No obstante, nunca fue apostrofado* αυτοκρατωρ. Y éste hubiese sido precisamente el reconocimiento del nuevo imperio, el cual Bizancio no quería ni podía, bajo ningún concepto, conceder al rey franco. Carlomagno y los suyos no entrevieron en ello la *perfidia Graecorum:* el 4 de abril del 812 Carlomagno proclamó en un documento la nueva *pacem inter orientale atque occidentale imperium,* es decir, «pareció haber interpretado la complacencia del emperador romano-oriental como la concesión de una división de poder con igualdad de derechos» (F. Dölger). El arco de triunfo construido por su biógrafo y arquitecto, Eginhard, era una fiel expresión de esta interpretación, con las figuras de un emperador bizantino y uno carolingio en el arco central.

Aunque se le haya negado el título de *autokrator,* la realidad sigue siendo la misma: Carlomagno, como señor supremo de la Ciudad Eterna, como Protector de la Iglesia católica y como soberano indiscutido de Occidente, llegó a ser emperador por su aclamación y coro-

nación en Roma. A partir del 800, el mundo tenía dos emperadores, es decir, la Cristiandad se había dividido.

En su «nueva Roma», Aquisgrán, habiendo cumplido los setenta y un años —un año antes de su muerte—, Carlomagno coronó *con su propia mano* co-emperador *(consortem)* y sucesor *(heredem)* a su tercer hijo, Luis el Piadoso —puesto que sus dos hijos mayores, Carlos y Pipino, habían muerto—y ordena se le reconozca augusto y emperador: *(Hludovicum) imperatorem et augustum iussit appelari* (2). Al Papa, sin embargo, no lo invitó a esta coronación...

Segunda parte

8

Carlomagno no era ningún conquistador desenfrenado y ciego. Nunca luchó por la simple ampliación de sus dominios. Lo que a él le importaba era el reconocimiento de aquella gran estructura que él había creado de su propio ser.

En lo interno, el Occidente tiene que agradecerle su equilibrio; en lo externo, el trazado de sus fronteras.

La futura occidentalidad cristaliza lentamente a lo largo de la gran política, de las creaciones e intercambios culturales, de las empresas bélicas y de la actividad organizadora de Carlomagno, y al final de su reinado queda afirmada, por primera vez en la historia mundial, como entidad autónoma.

Es cierto que ya antes de él el joven mundo cristiano de Occidente, tras los ataques e intentos de formación de unidades políticas que había supuesto la Invasión de los Bárbaros, se encontraba en el camino del desarrollo de su propia forma política. Sin embargo, su centramiento en Roma no fue un supuesto necesario en ese desarrollo hasta el reinado de Pipino y el imperio de Carlomagno. Por ejemplo, las culturas anglosajona e irlandesa, si bien eran cristianas, no se centraban en Roma. Piénsese igualmente en el reino visigodo de Hispania, el cual hubiese podido dar a lo europeo —a no ser por la invasión árabe del 711— una dirección muy diferente de la franco-romana. Bajo el primer rey alemán de estirpe sajona, Enrique I, aún será posible una

(2) Así, Eginhard: *Vita Caroli M.*, cap. 30, y también los *Annales regni francorum* a. a. 813: *coronam illi imponit;* de otra manera, sin embargo, Tegano: *Vita Ludovici imp.*, cap. 6 (M. G. H. SS II). Según él, es Luis quien —siguiendo las órdenes de su padre— se impone él mismo la corona. En ambos casos se logra —y esto es lo que importa— la finalidad del acto: la ausencia del Papa y de la Iglesia en la coronación imperial.

forma política cristiano-occidental orientada al Norte en lugar de al Sur. Pero así como su hijo, Otón el Grande, espontáneamente, influenciado por experiencias personales y actuando según su criterio individual, emprendió el camino de Carlomagno —es decir, el que debía conducir hasta Roma—, así también el padre de Carlomagno, por su parte, como hemos visto, tomó el rumbo hacia el Sur. De esta «elección» resultó luego el destino de su hijo y la creación de su reino, igual que la decisión del primero de los Otones llegó a ser el destino de sus sucesores. El equilibrio con el Imperio de Oriente, que por de pronto encuentra su expresión en la boda del segundo de los Otones con una princesa bizantina, lleva a una satisfactoria delimitación y autoafirmación; en la empresa de Carlomagno ocurre precisamente lo contrario: es el desafío, es la disputa con Bizancio —sostenida hasta alcanzar su finalidad— por medio de la cual lo occidental puede manifestarse con una claridad nunca antes lograda, es esta disputa la que corona el proceso.

En ambos casos, sin embargo, es la incorporación político-espiritual de Roma, Italia y Germania, la que confiere al señor del joven Occidente esa universalidad sobre toda clase de estirpe o país. En ambos casos se reconoce una afinidad esencial entre el nuevo imperio y el Imperio Romano. Y es entonces cuando se intenta una imitación. En realidad, lo que diligentemente tratan de imitar es aquella parte de la tardía herencia romana que en esta época ya resulta comprensible. Empero, el llamado «renacimiento carolingio» se consume aún menos en un deseo de imitación de la cultura de la Antigüedad tardía que el «renacimiento de los Otones» que, siglo y medio más tarde, tenía ya también como modelo a imitar a la propia cultura carolingia. La imitación de la Antigüedad, aparentemente ingenua por los términos en que se expresa —los términos de la *Renovatio*—, es sólo su ropaje externo. Verdadera *vis motrix* de la cultura de los Otones es la actitud y los propósitos de los tres emperadores, que de generación en generación se tornaban cada vez más individuales y personales; mientras que en el centro de la «renovación» carolingia está la poderosa voluntad de Carlomagno —piénsese, por ejemplo, en la *Admonitio generalis* del 789, en los Concilios de Aquisgrán y Frankfurt de 794 y 802—, una voluntad de crear una cultura germana incorporada al cristianismo y a lo romano-latino, una cultura sostenida por la actitud y el carácter guerrero-caballeresco de sus clérigos nobles. Actitud y carácter en los cuales se reflejan los suyos propios: los del último gran rey germano incorporado a lo cristiano y a lo romano-latino.

El producto más sorprendente de esta manera de pensar es posiblemente el *Heliand*, la formidable epopeya que concibe a Jesucristo

como gran monarca trágico con trazos de guerrero germánico, y a los apóstoles como su séquito de caballeros —«los que, consagrados a la guerra, ahora partimos, lejos hemos de morir»—, es decir, que muestra lo que tiene de trágico y heroico la parte más profundamente humana de la historia de Cristo, y la representa de una forma occidental propia de la Alta Edad Media. Parece entonces como un contrapunto a este poema el que el propio rey franco elabore y aproveche a lo largo de su vida —y siempre en mayor medida— precisamente las perspectivas eclesiásticas de su reinado, en nombre de la «herencia real germánica» misma; «pues entre los germanos era el rey el único intermediario entre el pueblo y Dios; no tenía altos clérigos a su servicio» (H. Naumann).

Como mecenas, Carlomagno empleaba sobre todo —aparte de sus francos y otros germanos del continente— a italianos e ingleses, pues de hecho en aquel entonces en Occidente eran éstos los más importantes en el ámbito cultural. Era la época inmediatamente posterior a los grandes períodos de florecimiento anglosajón: Beda había muerto siete años antes del nacimiento de Carlomagno. Sin embargo, gracias a estos períodos, los habitantes de la isla «blanca» y de la isla «verde» —ingleses e irlandeses— se habían situado entre las primeras culturas de los neófitos occidentales; por otro lado, Italia mantenía aún su gran tradición, a pesar de las destrucciones y del abandono, como lo muestra el ejemplo de Pablo el Diácono, un noble longobardo que llegó a ser sacerdote e historiador cristiano; rompe con el ambiente de decadencia de la Antigüedad marchita: introduce una nueva cronología basada en los «años del reinado de Cristo». En Beda y en Pablo el Diácono llega a hacerse consciente la decadencia del *Romanum urbis imperium:* eran los umbrales de una nueva época histórica, que por un lado sustituía definitivamente a la Antigüedad, y que por otro ofrecía por primera vez un marco adecuado para el establecimiento de una nueva forma política. Así quedaron contrapuestos Roma, el *caput quodnam orbis,* y el propio Carlomagno, como *caput orbis,* como dueño y señor del *regnum Europae.*

Como tal también se opuso Carlomagno —como hemos visto— a Bizancio. Como al fin logró el reconocimiento de la forma política por él creada, firme y decidido, trazó, tanto política como espiritual y simbólicamente, la línea divisoria entre Europa oriental y occidental, que aun hoy es esencialmente la misma y que delimitaba también al *otro* imperio, cuyas formas de vida y de religión se alejaban cada vez más de las occidentales.

También se debe a él el establecimiento de otra frontera, de no menor importancia que la anterior, aunque al pasar los siglos se haya

ido desplazando hacia el Sur. Ya el abuelo de Carlomagno impidió en Poitiers el avance islámico. Desde entonces, el mahometismo omeya fue el gran enemigo en el Sur. Como consecuencia de ello, el poder rival, el de los abbasidas, entró en relaciones amistosas con el padre de Carlomagno. Tres años estuvieron los emisarios de Pipino en Bagdad y regresaron con gran cantidad de regalos y una embajada de parte del califa. Cuando más tarde Carlomagno reunió su primera Dieta en Paderborn, le visitaron allí los delegados del gobernador de Zaragoza para pedirle ayuda en contra del omeya Abderramán I, el emir de Córdoba. Al año siguiente (778) Carlomagno atacó la Península Ibérica con el mayor despliegue militar de toda su vida (D. Bullough). Pero el éxito no le estaba reservado. Le sucedió lo mismo que, doscientos años atrás, a Atila contra los romanos sobre el suelo galo, y a los Habsburgos ochocientos años después contra los turcos en territorio húngaro: le desconcertaron los elementos geográficos para él desconocidos, la forma diferente de guerrear en una tierra extraña. Fracasó, pero no era su costumbre el desistir. Aprendió de la derrota y volvió siete años más tarde. Esta vez fue un avance lento y metódico (L. Halphen) que tenía en cuenta al paisaje y a sus habitantes. Tomó Gerona y fundó una Marca en territorio enemigo. En vano penetró el moro ocho años más tarde en el sur de Franconia: dos años después de esta incursión, Carlomagno hizo de la Marca Hispánica un baluarte contra el peligro musulmán, empezando a extenderse rápidamente hasta alcanzar en pocos años la línea del Ebro. En el 801 tuvo lugar la capitulación de Barcelona, que a partir de entonces fue la capital del *comitatus Barcinonensis* de Carlomagno. En el 806 tomó Pamplona y Navarra. Y en el 812 podía considerarse como terminada la formación de la Marca Hispánica. En su fundación, los pequeños estados cristianos del norte de España hallan un modelo y también un apoyo. Así, la obra de Carlomagno fue un incentivo, al menos en parte, también en la Reconquista hispano-portuguesa.

Al parecer, desde el punto de vista de Carlomagno, las fronteras naturales eran los ríos y no las montañas. Se anexiona la cordillera de los Pirineos, así como todo el territorio de los Alpes. Pero así como en el Sur extiende las fronteras de su poderío hasta el Ebro, en el Norte lo lleva hasta el Elba y en el Oeste hasta el Danubio. Así, la fundación de la Marca Hispánica es para él una ampliación de su reino y no una empresa de carácter religioso-misionero contra el Islam. Igual que en el caso de Bizancio nunca quiso conquistarla ni destruirla, así también respecto al Islam —sobre cuyo grado de civilización, poder político y expansión debía de estar muy bien informado— trazó con clara visión la frontera. La Marca Hispánica le servía de defensa

contra el Islam omeya, mientras que durante toda su vida estuvo en relaciones amistosas con el más lejano Islam abbasida, intercambiando regalos y embajadas con el sabio califa de su época, Harun al Raschid —una conducta que todavía por muchos siglos iba a llenar vivamente la fantasía de los pueblos occidentales y de sus escritores.

Sin embargo, si observamos la actuación de Carlomagno en el Norte y en el Oeste europeos, veremos en el gran franco una actitud básicamente distinta. La moderación, la sabia contención, la promoción del vencido tras su sumisión, todo esto desaparece: Carlomagno es aquí o bien un despiadado aniquilador de sus enemigos, o bien un severísimo soberano que exige un sometimiento incondicional, imponiendo al vencido la forma escogida por él, a costa de la propia existencia de aquél.

Así obra Carlomagno en las guerras contra los sajones y contra los ávaros. Teniendo treinta años emprendió su primera batalla contra los sajones paganos, y teniendo sesenta y dos la última. En estos treinta y dos años no sólo llega a apaciguar y a obligar a bautizarse a un pueblo grande, valiente y belicoso, sino que también llega a diezmarlo, a desparramarlo, a castigarlo con severas leyes, es decir, intenta quebrantarlo. A lo largo de muchos años es Widukind, un príncipe sajón, quien lleva a cabo la resistencia contra Carlomagno. Widukind pertenece a los *Edelingi*, la más alta nobleza; a los que acaudillaba, sin embargo, era a los *Frilingi* —en su mayoría campesinos libres— y a los *Lati* —pertenecientes al estado llano—, que eran gentes de aptitudes políticas y guerreras, mientras que la mayoría de la alta nobleza era partidaria del reino franco ya desde antes de la época de Carlomagno. A causa de estas posturas políticas contrapuestas —que representaban los *Edelingi*, por un lado, y los *Frilingi* y los *Lati*, por otro— aparece una tensión en la sociedad sajona, agravada además por un problema general de los germanos: no en balde Widukind ataca a Carlomagno con ayuda danesa, no en balde huye a refugiarse entre éstos tras ser derrotado por aquél; aparece el peligro de una separación del norte sajón, y con él una división del pueblo germánico: la unión de los sajones a los escandinavos. Esta posibilidad fue, consciente y decididamente, evitada por Carlomagno al ser incorporados los sajones al reino franco y con ello al Cristianismo. En tres años los sajones quedan vencidos. En el 777, el rey de los francos incluso convocó —como ya hemos mencionado— una Dieta en Paderborn, en territorio sajón. Sin embargo, al año siguiente vuelve a atacar Widukind con ayuda danesa. Tras la nueva victoria de Carlomagno, transcurre una pausa de cuatro años. Durante este tiempo, la Constitución Condal franca fue ampliada también para Sajonia. Parece haber entrado en vigor una

administración de carácter pacífico. No obstante, ocurre algo inesperado: al pasar unas tropas francas por tierra sajona, con intención de ayudar a aquellos sajones que se habían incorporado a Franconia y que ahora se veían atacados por eslavos paganos, son asaltadas y aniquiladas en el Süntel por Widukind. De nuevo Carlomagno consigue controlar la situación, y se dispone ahora a acabar de una vez por todas con las sublevaciones; «y como todos declaraban a Widukind culpable de este delito, pero sin poder entregarlo porque había ido a refugiarse entre los normandos, fueron entregados de entre los restantes tantos como 4.500, y en el río Aller, en un lugar llamado Ferdi, fueron todos decapitados el mismo día por orden del rey».

Con esto, al parecer, queda aniquilada la belicosa Jungmannschaft (3) *Frilingi* y *Lati:* en efecto, después de este acto de venganza se dan otra vez algunos años de relativa tranquilidad. Carlomagno incluso celebra la Navidad entre los sajones. Entonces aparece el mismo Widukin, voluntariamente, acompañado de un gran número de sajones de su séquito, en el palacio real franco de Attigny: vienen a bautizarse. A partir de entonces Carlomagno hace valer definitivamente su autoridad en el terreno administrativo: al año siguiente vuelve a reunirse la Dieta en Paderborn y Sajonia adquiere una administración franca dirigida por condes francos. Como reacción, hay todavía siete levantamientos sajones. Finalmente, Carlomagno apela a un último recurso: por medio de un traslado forzoso de diez mil guerreros junto con sus mujeres y niños, destruye la última posibilidad de una oposición armada de los sajones. Reparte estos rebeldes por las Galias y por los territorios germánicos ya pacificados *(multimoda divisione distribuit)*, mientras que sus tierras quedan incorporadas definitivamente al reino franco (804).

El ataque al caduco reino ávaro de la cuenca del Danubio fue consecuencia de la anexión de Baviera al reino de Carlomagno, pues los ávaros tenían una alianza con los bávaros y, por tanto, eran enemigos de los francos. Sin embargo, todavía esto no justifica su aniquilación total. Los ávaros, en los primeros momentos de su asentamiento en el Danubio central, resultaban incómodos más bien para Bizancio que para Occidente, cuyos grandes centros nunca fueron atacados. Además, ya desde hacía decenios habían perdido casi por completo su fuerza expansiva. Débiles e inactivos, vivían tras sus defensas fronterizas, comportándose, en estas postrimerías de su historia, de una forma seguramente mucho más pacífica que los diferentes pueblos germánicos de la misma época (Géza Nagy). Pero eran turcos paganos

(3) Término militar, jurídico y etnológico para designar un cuerpo de soldados recién incorporados.—*(N. del T.)*

y jinetes nómadas: sumamente extraños al ámbito europeo por su raza, religión y forma de vida; corría además una leyenda sobre su fantástica fortuna. Así como la frontera en el Elba era una frontera «misionera y contra los infieles» (H. Kämpf) respecto a los eslavos, también el Este requería una frontera de similar dinamismo establecida contra los paganos turcos no sólo ante, sino directamente *sobre* su territorio, que fuese trazada de tal forma que su creación equivaliese a una desintegración de aquel territorio como Patria y Estado de esos paganos turcos. Por tanto, *tenía* que ser destruido el reino ávaro; y el momento que había perdido su baluarte de protección contra Occidente, es decir, contra Baviera, pareció ser el momento apropiado.

En el 791 comienza el ataque concéntrico, dirigido por el mismo Carlomagno y su hijo Pipino, contra el país que una vez había sido la Panonia romana. Esta vez toman en consideración desde un principio lo desconocido del terreno y las medidas militares de este pueblo tan extraño: la amarga experiencia de la primera campaña hispánica había hecho a Carlomagno y a sus capitanes metódicos y conscientes de la estrategia militar. Las victoriosas batallas son seguidas —como cuenta Eginhard— de un baño de sangre tal que Panonia queda desierta, un palacio real *(regia)* del Khagan queda en ruinas, *ut ne vestigium quidem in eo humanae habitationis appareat*. La totalidad de la nobleza ávara es víctima de la matanza. Los francos recuperan «justamente» el tesoro que los ávaros habían «injustamente» robado a otros pueblos. Hasta aquí Eginhard.

Pero el reino ávaro todavía está en pie; su mitad oriental, que pronto adquirirá el nombre de *solitudines Avarorum*, no fue alcanzada durante el primer ataque. Es el corazón del país; es allí donde está la verdadera capital del Khagan, en una especie de isla formada por la confluencia de varios ríos. La *regia* Panonia que Carlomagno destruyó en el 791 estaba probablemente en el punto donde los ríos Rába y Rábca desembocan en el Danubio; la *regia* oriental estaba en el lugar donde el Maros y el Tisza se encuentran. Alrededor de este núcleo interno trazaban los ávaros los nueve círculos de su poderosa defensa, que se ampliaban gradualmente y que los francos llamaban, con una palabra germana antigua, *hring*—Ring, anillo, aro—. Su nombre perdura todavía en algunos pueblos húngaros: Györ —*gyürü*—, anillo. El carácter peculiar de estos «anillos» se explica por el tipo de poblamiento circular de la antigua Hungría —como lo muestra aún hoy la ciudad de Hajdúböszörmény en el este de Hungría— y por las «ciudades-jardín» *(kertesváros)*. Una fortaleza cercada por ciudades-jardín era la triple capital del Khagan casar en la desembocadura del Volga, según la carta de José, último rey de los casares

(siglo x). Las εννεα κλιματα del reino casar mencionadas por Constantino Porfirogéneto guardan noticia de una ulterior división en nueve de los reinos nómadas. Un sistema parecido de prado, ciudad-jardín y ciudad-palacio de madera rodeado por nueve círculos de defensa, es ahora tomado, saqueado y destruido en las cercanías del Tisza por Pipino, el hijo de Carlomagno (796).

Las fuentes hablan con lenguaje redundante del tesoro que los francos adquirieron como botín en el territorio ávaro. Pero tiene a la fuerza que llamarnos la atención lo vacío de este lenguaje, el que nunca se nos dé una descripción más exacta. *¿Qué* es exactamente el tesoro? Tampoco aparece en todo el Occidente objeto alguno del que pueda asegurarse que proviene del tesoro ávaro de Carlomagno, mientras que el legado arqueológico de la época ávara se conoce con exactitud por las excavaciones llevadas a cabo en Hungría. A excepción de una sola prenda de oro —y ésta procede de Albania— son todas hebillas y puntas de cinturón exquisitamente trabajadas, pero todas de bronce macizo, sin adorno alguno de piedras preciosas ni de plata u oro.

Todo esto, sin embargo, es de poca importancia. Lo que merece ser recalcado de nuevo es el hecho de un plan claramente concebido y llevado a cabo por Carlomagno y su aguerrido hijo, que también esta vez será motivo de la ulterior evolución.

Después de que Pipino tomara la capital de Khagan, hubo una división en el pueblo perseguido. El segundo príncipe, el *jugur,* dirigía un partido a favor de la guerra, y también tenía bajo su influencia al Khagan, al gran-rey. Pero el partido pacífico, el acaudillado por el tercer príncipe, el *tudun,* resultó triunfador (4).

El Khagan y el *jugur* fueron asesinados; el *tudun,* ahora elevado al cargo de khagan, apareció con sus grandes ante Pipino: *cum Tarcanis* (5) *primatibus regem venit adorare,* y lo reconoció como señor suyo y de su país.

El carmen del año 796, panegírico de esta victoria, pone en boca de Pipino las siguientes palabras dirigidas al rey ávaro:

Regna vestra consumata,
ultra non regnavitis;
regna vestra diu longa
Cristianis tradita,
a Pippino demollita
principe catholico!

---

(4) El significado de estos títulos se explica en parte por la organización casar, y claramente por la húngara del siglo x tal y como se ha conservado, tanto en Constantino Porfirogéneto como en los geógrafos árabes.

(5) *Tarkhan,* originalmente «herrero»; nombre de alto dignatario entre los turcos.

Y el rey sometido le contesta:

Salve princeps,
esto noster dominus!
regnum meum tibi trado
cum festucis et foliis,
silvas, montes atque colles
cum omnibus nascentiis.

A esto exclama el himno de los «fieles cristianos», a quienes «Dios ha dado la victoria sobre el reino huno y sus ejércitos de infieles»:

Vivat vivat rex Pippinus
in timore Domini!

Y tras referirse al joven victorioso, alude al gran anciano de Aquisgrán, y a su *regni sedes principalis:*

avus regnet et senescat
et procreet filios,
qui palatia conservet
in vita et post obitum!

Sólo ahora está redondeado y terminado el imperio; se ha llevado a cabo algo más grande que en tiempos de los antiguos césares:

Qui conclusit regnum grande,
amplum, potentissimum,
quae regna terrae non fecerunt
usque ad diem actenus,
neque Caesar et pagani,
sed divina gratia.

Y con ello la vista pasa del glorioso padre y su glorioso hijo en la tierra, hacia arriba, al eterno Padre y su Hijo en el cielo, cuyo «corregente» *(conregator)* es el rey cristiano, el «triunfador del mundo» *(mundi triunphator)* (6). Otra vez, no la primera ni la última, se confunden sus contornos en la imaginación de los contemporáneos:

Gloria aeterna patri,
gloria sit filio!

La «consumación» del *regnum grande* se manifiesta también en la institución de la Marca panonia, cuyos administradores se llaman

(6) Comparar los dos himnos *Carmen de Pippini regis victoria avarica A. 796* y *De Sancto Karolo,* Apéndice de Einhardi Vita Karoli M., SS rerum German. in usum schol. M. G. H.

ahora *custodes Avarici limitis.* A pesar de todo, esta nueva frontera no coincide con la antigua del reino ávaro. Lo que queda allende el Danubio central y que ahora, tras la gran devastación del 796, se ha vuelto el *solitudines Avarorum* (Regino, a. a. 889), queda abandonado a la decadencia y a la total desolación; también aquí se toma como frontera el gran río. Por un lado, la mitad occidental de la cuenca del Danubio —la antigua Panonía romana, la futura Hungría Occidental— y, por otro lado, el territorio de los carantanos, eslovacos y croatas —pertenecientes a la Marca friáulica—, llegan así a formar parte de Occidente. El territorio occidental-cristiano de Europa frente a Oriente termina de hecho, aun hoy, en estas regiones y los pueblos que las habitan.

Es sólo a través del sometimiento de los sajones y por la guerra contra los ávaros como surge el *Imperio* —como el mismo vencedor hizo saber al Papa Adriano I—; el imperio que entonces, y sólo entonces, era idéntico con Europa, el *regnum Europae,* reconocido como tal también por los contemporáneos. Hemos presenciado una división del mundo germano lo que luego será lo alemán se limita al sur de la Alemania de hoy; por otro lado quedan los sajones, cuya anexión a la Escandinavia pagana —que seguía amenazando constantemente a la Germania cristiana— fue evitada por la incorporación de Sajonia al Imperio de Carlomagno. Vimos también la eliminación de la posible amenaza de un pueblo pagano en el corazón del continente, por medio de la destrucción del reino ávaro y la reconquista de su mitad oriental para el Oeste «romano» de Europa. «Que el Rey Supremo proteja y amplíe el reino de la Santa Iglesia.» Con esto entra el mismo Jesucristo en los acontecimientos terrenales: su *conregator,* el «rey supremo» en la tierra, demuestra la tesis de la *defensio ecclesiae* a través de los grandes ejemplos de la conversión de sajones y ávaros. En el 796 termina la fase decisiva de las guerras ávaras; en el 797, la de las guerras sajonas; en la Navidad del 800 tiene lugar la coronación de Carlomagno, y estos significativos acontecimientos sientan las bases del futuro: al vencedor de los paganos le corresponde en el reino occidental la corona del «rey supremo» —en cierto modo, como agradecimiento de la *Ecclesia* defendida: en paralelas circunstancias, tras el rechazo definitivo de la Hungría pagana, está en condiciones Otón el grande —aclamado ya por sus guerreros como *imperator* en Lechfeld, tras la batalla contra los húngaros— de recibir el título de emperador; después que Esteban de Hungría pone fin al peligro pagano en su propio país, le es mandada de Roma la corona real.

9

Sería posible comparar la situación y actitud de los sajones durante los tiempos de la expansión franca con las de las tribus germánicas a través de los siglos de dominación romana (O. Höfler). Desde la batalla de Varus, las tribus pacíficas de Germania se vieron amenazadas por la ofensiva romana, de la misma manera que, cientos de años más tarde, los sajones se vieron amenazados por la ofensiva franca. También en época de los romanos había tribus o fracciones de tribus germánicas que se habían sometido al Imperio, igual que lo hicieran luego Ostfalia al reino de los Carolingios. Pero la mayoría de las tribus, en ambos casos, tomó las armas para defender su libertad. Como resultado de su resistencia se desarrolló entre los germanos de la época romana una especie de «disposición constante para las armas». Su existencia es «la razón sociológica por la cual Wodan llegó a adquirir supremacía sobre el antiguo dios de los cielos». Las luchas defensivas de los sajones, que comienzan alrededor del 700 y que a partir del 772 toman cada vez mayor fuerza, crean también esa constante disposición a las armas entre la Jungmanschaft (7), esta vez los *Frilingi* y los *Lati*. Es esta resistencia la que encuentra luego su cabeza política y militar en la persona del duque de Westfalia, Widukind.

El *Irminsul* es el símbolo religioso de su revolución. A nivel social, hay una sublevación de los campesinos libres y del estado llano contra la república aristocrática de la alta nobleza; en terreno religioso se da un estado de transición comparable a los primeros años de la época de Teodorico el Grande.

El Irminsul es una inmensa herma del *irmingot*, del dios Wodan, al que desde los tiempos de Tácito se compara con Mercurio. Widukind representa a Wodan, así como sus tropas que, llevadas por la «ira» habían matado en el Süntel a todo el destacamiento franco, representaban al «tropel salvaje» de este dios. Por eso Widukind es también *Heerkönig* (literalmente «rey de huestes». N. del T.) en el más antiguo sentido de la palabra: el *hariloking* de la «caza infernal».

Aún hoy se sabe cómo se formaban estos tropeles, constituidos por saqueadores y asesinos; también se sabe cuándo atacaban y por qué medios vencían. Luciano, en su *Toxaris*, pone en boca de este escita una narración del ritual, por medio del cual un joven valiente se creaba un séquito: «El hombre que quiera conseguir personas que le sigan, sacrifica un toro, cuece la carne, extiende su pellejo sobre el suelo y se sienta sobre él... Se sirve la carne del toro, y tan pronto

---

(7) Véase nota p. 6.

como se acerquen los parientes de aquel hombre y todos los demás que así lo deseen, toma cada uno una porción de la carne, pone su pie derecho sobre el pellejo y promete algo según sus posibilidades; uno, que dará cinco jinetes...; otro, aún más; otros soldados a pie, con armas pesadas o ligeras, tantos como pueda, y aun otro, si es muy pobre, sencillamente a sí mismo.» Entonces serán escogidas las noches más oscuras para el ataque. «Negros son los escudos, pintados los cuerpos..., infunden miedo ya sólo por la impresión y la oscuridad; ningún enemigo soporta la visión desacostumbrada e infernal, pues en cada batalla son vencidos primero los ojos» (Tácito).

Tal es el tipo de desafío al que el gran franco contesta con la destrucción del Irminsul y más tarde con la ejecución de los combatientes en el Süntel, con la aniquilación de toda la Jungmanschaft (8) de los sajones sublevados a los que pudo capturar. Widukind, el *Heerkönig,* continúa su lucha contra el rey de los francos durante tres años; y después aparece —voluntariamente— y se hace bautizar.

El ejemplo del rey godo aclara el sentido intrínseco de la historia de los sajones y de su dirigente.

El linaje real godo, los Amalos, deriva su descendencia de Gapt (Gaut); es decir, de Dios. Sus miembros eran *semidei, id est Ansi* y no *puri homines, informa Jordanes* (Get. XIII. 78). *Ansi* son los Asen, el linaje divino (O. Höfler). El gran rey godo del siglo IV, Hermenerico, llevaba en el suyo el nombre del *irmingot.* La leyenda rezaba así: Teodorico, el último de estos *Ansi,* no ha muerto, sigue viviendo como cazador salvaje, acaudillando el «tropel salvaje», es decir, ocupa el papel mítico de su antepasado, del dios Wodan.

Sin embargo, el papel mítico que le fue otorgado en la tardía leyenda ya le caracterizaba durante su propia vida.

El joven Amalo volvió a las tierras godas de Panonia después de los años pasados en Bizancio como rehén tras la muerte de Walamir, su tío reinante. Los godos proclamaron como nuevo rey a su padre, Teodomiro. Al mismo tiempo —como cuenta Jordanes— el joven príncipe llegó al punto de cristalización de su *amatores clientesque:* los jóvenes se agruparon en torno suyo y lo eligieron su Heerkönig. Un procedimiento que, después de la descripción de Toxaris que hemos visto, podemos fácilmente imaginarnos. Con ello, las fuerzas en fermentación de la Jungmanschaft adquirieron de pronto una dirección: como terrible tropa salvaje apareció en las provincias balcánicas del Imperio Romano de Oriente el ejército godo, bajo el mando de su joven *hariloking.* Estas «huestes de la muerte» causaron un pánico tal que imposibilitaron todo tipo de resistencia. Al joven rey no se le podía

(8) Véase nota p. 6.

ni frenar ni vencer, y escapaba junto con los suyos de las trampas más inteligentes y astutas. En medio de todo esto supo arreglárselas para que se erigiera un monumento a su fama: el *basileus* se vio obligado a levantar, ante el *Palatium* de Constantinopla, una estatua al mayor saqueador de su imperio. Realmente, Teodorico se comportó como asesino y ladrón en estos años de arrebatada juventud. A sus enemigos los mataba él personalmente, y no en un duelo caballeresco: al último y más grande de ellos, a Odoacro, lo asesinó estando éste invitado a su propia mesa.

Pero parece como si con esto agotase los elementos oscuros de su ser. No se sintió impulsado a ir a Bizancio en son de reconciliación, como Widukind a Attingy, pues él era internamente lo que expresaba el título que él mismo se puso: Theodericur *rex*. Del cazador salvaje, del dirigente de un ejército que causaba la muerte y la miseria, surgió —en la segunda mitad de su vida— el otro tipo de gobernante, el conductor del mundo.

Y como tal lo reconoció Carlomagno, el *otro* conductor del mundo de sangre germana, que después de él se hizo dueño de la escena mundial, y que lo eligió como antepasado simbólico.

Por parte de Carlomagno, este descubrimiento de su afinidad con el gran Amalo es totalmente consciente. Después de su coronación imperial, en el umbral de los sesenta años, también en él se da un cambio, aunque de aspecto muy distinto al del gran ostrogodo —pues se trata de personas y épocas diferentes—, pero que coincidía en lo esencial de tal forma con la situación de Teodorico, que le llamó la atención al mismo Carlomagno.

¿Qué fue, pues, lo que causó el gran cambio en la forma de vida del rey godo? En vez del andar vagando, el asentamiento; en vez del pillaje y la matanza, orden y ley; en vez de la tiranía terrorífica de sus «jóvenes huestes demoníaco-geniales», el equilibrio de la paz y la humanidad; en vez de una soberanía despótica, la consideración de la libertad de credo, tanto para sus súbditos germanos como para sus súbditos romanos.

En el año 801, después de su coronación, Carlomagno atraviesa Rávena, la antigua capital de Teodorico, camino a *su* segunda Roma, Aquisgrán. Ahora no es sólo el emperador cristiano-romano, sino también el *dominus rerum,* cuyo papel de conductor del mundo —como ya se ha visto— llegó a ser idéntico —incluso con una intercambiabilidad mítico-popular de los papeles— con el del «Rey Supremo» celestial.

A pesar de todo, nunca tuvo una actitud de rechazo hacia la tradición germánica, si bien le hacía frente con decisión siempre que

creciese de tal manera que pusiese en peligro el equilibrio de la estructura histórica por él lograda, como lo muestra la destrucción de la herma de los sajones y la matanza de Ferdi. A pesar de ello escuchaba con interés las narraciones del pasado pagano, y aún más, mandó registrar y guardar las *barbara et antiquissima carmina quibus veterum regum actus et bella canebantur.* Y uno de estos *veteres reges* de los que hablaba la leyenda era precisamente Teodorico el godo.

Todo esto—igual que su visita a Rávena—sucede *post susceptum imperiale nomen,* como subraya Eginhard. Ya antes había mandado llevar columnas y otros objetos arquitectónicos desde Rávena al Norte; ahora sucede algo más importante: debe construirse en Aquisgrán la Capilla Palatina teniendo como modelo el San Vitale de Rávena; al mismo tiempo se lleva consigo la estatua ecuestre de Teodorico el Grande, que estaba ante su *Palatium* de Rávena y que de ahora en adelante estará—como antaño estuvo otra estatua suya ante el palacio imperial de Bizancio—ante el Palacio Imperial de Carlomagno, en Aquisgrán.

Fue un acto simbólico de elección de un antepasado; es decir, Carlomagno vio en la persona de Teodorico el principio de aquel período histórico cuyo final representaba él mismo. En aquel caso sucedió por primera vez que un *rex gentium* fuera dueño de Italia y de Roma, dueño no en el sentido de un salvaje conquistador bárbaro, sino en el de un dualismo ejemplar entre lo godo y lo romano. De la misma forma se daba ahora, en el imperio de Carlomagno un equilibrio franco-lombardo y romano-itálico. El primer reino en Occidente—como decía ya Casiodoro en la *Variae*—que llegó a ser un «Imperium», tal—al lado del otro de Oriente en Bizancio—fue el reino ostrogodo de Teodorico, cuyo soberano era *Gothorum Romanorumque regnator;* es decir, poseedor del *regnum gentis sui et Romani populi principatum,* como Carlomagno. Así se expresó el cronista godo Jordanes, cuya obra—significativamente—pidió Alcuino a Angilberto, precisamente en el año 801 (H. Löwe).

Es testimonio de una independencia de pensamiento poco corriente el que Carlomagno—a fin de cuentas *imperator orthodoxus*—no sólo se atreviera a entusiasmarse por las *antiquissima carmina* de la *lingua theodisca,* sino también a elegir de entre el pasado germánico, como antepasado mítico, a aquel que sobrevivía en la saga como Wodan, que sobre un caballo que escupe llamas—según otra tradición es él mismo quien lanza llamas—desciende a los *deserta* de Romania e incluso a los infiernos mismos para luchar allí eternamente contra el dragón.

Lo mítico y simbólicamente correcto de su elección lo demuestra,

sin embargo, la leyenda que se había formado alrededor de su propia persona: los germanos sobre los cuales reinaba, reconocieron su identificación con el rey celestial Wodan, como en el caso de Teodorico. En la imaginación del pueblo, el carro celeste (la Osa Mayor) es tanto el carro de Wodan como el de Carlomagno; y también *Wuotans wec,* la vía láctea, llegó a ser la vía de Carlomagno. Tanto Wodan como Carlomagno son los jinetes blancos que llegan cabalgando sobre un rocín blanco. Al pie del monte Odin obtuvo Carlomagno la victoria que había alcanzado allí mismo Wodan, para, después de la batalla, *ire in montem* con sus gigantes, pero no sin antes haber prometido volver a aparecer o cada siete o cada cien años. También así reaparece Teodorico: todavía fue visto en el año 1197 cerca del Mosela; y en la tradición húngara es designado como el «inmortal» *(haláltalan).* Y así como Teodorico ocupa el lugar del Cazador Salvaje, Carlomagno toma el de Wodan en el Tropel Salvaje. En el *Asgardreid,* la cabalgata de Asgard, iba Wodan a la cabeza como lúcido rey celestial; esta imagen arcaica del *Heerkönig* germánico es vivida en la Edad Media occidental-cristiana siempre de nuevo como «repetición solemne», como «retorno mítico», por el rey «errabundo», el rey «cuya residencia es la silla de montar». Epocas mucho más tardías reconocían aún, tras el prototipo que sigue siendo todavía hoy para la realidad histórica ese «imperio renacentista y sacerdocio real» de Carlomagno, al «*Heerkönig* germánico que cabalga desde el Ebro al Elba, hacia Roma y Constantinopla y Jerusalén, con el sombrero del «Caminante» en vez de la extravagante corona...» (A. Dempf).

Y era la estatua ecuestre de otro «Caminante» la que ahora se levantaba en la «nueva Roma» de Carlomagno. Pero este descendiente del viejo dios era —en lo que concierne a su realidad histórica— mucho peor que un pagano: era un hereje cuyo retorno del infierno era esperado por el pueblo adonde había sido condenado por la ley sacerdotal imperante. Pero «la antigüedad no considera... muertas las imágenes, sino impregnadas de la vida de la deidad» (J. Grimm). La imagen tenía una fuerza mágica y Carlomagno lo sabía: no en balde, por un lado, tomó parte en la lucha por la imagen que sostuvo Occidente contra Bizancio, no en balde, por otro lado, mandó destruir el Irminsul en la vieja Germania. Se conocen piedras de Crimhilda, piedras de Brunhilda, columnas de Rolando; estatuas de héroes eran dirigidas en las plazas públicas, «y habían sido idolatradas». El viejo emperador tenía por tanto clara conciencia de las fuerzas que invocaba cuando ponía ante su palacio imperial la estatua del «Wolfdietrich» (Teodorico lobuno, N. del T.). En los muy singulares años postreros de su vida concretó aún más esta «opción por un antepasado», no sólo

como una especie de representación mágico-mítica de ese antepasado, que lo ligaba a Teodorico, a Hermenerico, e incluso a los mismos dioses paganos, sino también como una especie de incorporación a la estirpe de los mismos.

Igual que su abuelo había hecho adoptar a su padre por el rey Liutprando «para traspasar la gloria real lombarda al linaje de los carolingios», así Carlomagno invocó para sí y para su familia la magia de los Amalos y del último y más grande de su casta.

Después de la muerte de su última mujer, Carlomagno tuvo cuatro concubinas. Cada una de ellas le dio hijos. Uno de estos hijos ilegítimos se llamaba Teodorico, otro Hugo. Se ha señalado que tras el nombre Hugo se adivina el de Hugdietrich, y tras éste, el «Teodorico Strabo, un adversario ocasional» de Teodorico el Grande (H. Löwe). La imposición de estos nombres refleja la mencionada incorporación a la estirpe. Al parecer era la saga de «Wolfdietrich» la que en estos años interesaba a Carlomagno: a través de ella se sintió atraído a las *barbara et antiquissima carmina;* un reflejo de ello son todavía esos nombres de dos de sus hijos.

10

Al mismo tiempo, y precisamente por la mencionada elección de estirpe y antepasado, se perfila en los últimos años de la vida de Carlomagno una nueva imagen del gobernante. Tanto para él como para el norte germánico es una figura totalmente nueva. Sobrepasa a la antigua imagen del rey y demuestra ser mucho más importante para el futuro que aquélla. Representa una actitud diametralmente opuesta a la del rey errabundo: la del gobernante entronizado.

Muchas veces se ha puesto en duda la autenticidad del relato sobre la apertura de la sepultura de Carlomagno por Otón III, a pesar de que está citado por un contemporáneo siempre bien informado, por Thietmar de Merseburg. Lo que más extraña en la descripción de la otra fuente, *Chronicon Novaliciense* (III.32) —que aunque es medio siglo posterior a la otra, se basa en la narración de un testigo ocular, Otto Conde de Lomello, Protoespatario de Otón III—, es el hecho de que encontraran el cuerpo de Carlomagno no acostado en la tumba, sino erguido sobre una silla, «como si aún viviese». Sobre la cabeza llevaba la corona, en su mano enguantada el cetro y por encima de su cabeza se abovedaba un tabernáculo hecho en bronce y mármol.

Lo que no se ha notado es que el relato —sea o no fiel a la realidad— quiere expresar una imagen más profunda: la imagen de Carlomagno,

el *emperador*, que perseveraba en el recuerdo de su pueblo. Así había estado él sentado, todavía en vida, erguido, con la corona y el cetro, en el grande y alto trono de piedra de su catedral; así estaba representado en las pinturas de su sepulcro en la capilla palatina de Aquisgrán, también bajo una especie de *Uraniskos*, «una bóveda dorada»; asimismo debía estar también en las profundidades de su sepulcro, esperando el fin del mundo para reaparecer; así reza tanto la leyenda germánica como la tradición alemana sobre, por un lado, Wodan «dormido en las profundidades del monte», y, por otro lado, sobre Federico Barbarroja, Federico II e incluso sobre Carlos V, pero sobre todo sobre Carlomagno.

Otra dirección de la tradición que desemboca en la misma representación se expresa a través de las descripciones de los emperadores cristiano-occidentales.

Tanto el nieto de Carlomagno, el emperador Carlos el Calvo, en el *Codex Aureus* de San Emmeram, como su bisnieto, el emperador Carlos III (¿o Carlos II?) en la Biblia de San Calixto en San Pablo Extramuros de Roma, están representados entronizados, el primero bajo un pesado tabernáculo, que en la representación del segundo queda un poco disminuido. La actitud de ambos es similar a la que tenía su abuelo en el sepulcro cuando el joven emperador Otón III, que lo había elegido como antepasado, entró a verlo sintiendo «un profundo estremecimiento».

Naturalmente, estas representaciones —tanto el motivo del tabernáculo como el del entronamiento— provienen del arte imperial de la antigüedad: otra vez —como tan a menudo— se aferran al modelo visual con una gran fidelidad formal, en la que luego se van perdiendo paulatinamente las perspectivas del antiguo modelo, y la imagen va llenándose con contenidos medievales. La figura entronizada era la que mostraba con mayor claridad la realeza del rey, por lo que desde fines del siglo x llega a ser *la* forma de representar al rey, utilizada en los grandes sellos reales durante toda la Edad Media cristiano-occidental. No es una casualidad que este motivo haya sido introducido por Otón III y además en el año 997, es decir, en una época en que también las representaciones pictóricas del emperador usan con preferencia del motivo del entronamiento (P. E. Schramm).

A Carlomagno —que de acuerdo con su origen y con su papel de gobernante era uno de esos reyes caminantes «cuya residencia era la silla de montar»— le parecía importante ligarse también al otro arquetipo de gobernante europeo, el del emperador entronizado, que estaba presente tanto en la tradición imperial como en la bíblica. El que Otón III y sus contemporáneos lo imaginasen precisamente bajo esa

forma, demuestra lo profundamente arraigada que estaba esta imagen en la época, esperando el momento oportuno para resurgir. Y ese momento llegó el año del segundo centenario de la primera coronación imperial, acontecimiento que también puso fin al primer milenio.

Vimos cómo después de la conquista de Rávena, Teodorico abandonó su vida errante: utilizó la ciudad residencial del último emperador del imperio romano occidental como centro seguro, desde el cual ahora gobernaba. El trono, en lugar de la silla de montar, correspondía a una nueva situación mundial, precisamente la del soberano que administra el reino desde un centro. Una nueva semejanza con la divinidad ocupa el lugar de la antigua: Dios Padre está entronizado así en el centro del universo, y juzga y dispone sobre el destino del mundo desde su inmovilidad majestuosa. También ésta es una imagen arcaica: la de una majestad serena que impera sobre el mundo, la del *deus otiosus.* Ya el antiguo poeta sajón representó a Cristo en la Ascensión sentado en un trono: desde allí veía todo, divisaba el agitado mundo (J. Grimm), como Carlomagno desde su trono en Aquisgrán.

Algunos investigadores modernos se inclinan a considerar precisamente los últimos decenios de la vida de Carlomagno en Aquisgrán como un «cierto debilitamiento», «une décomposition». Desde el 800, el emperador es viudo; el plan de matrimonio con Irene no se lleva a cabo: la increíble vitalidad busca otros medios para satisfacerse. Un grupo de concubinas y bastardos rodea al viejo soberano. Después de su muerte, su beato hijo, Luis, «limpiará la corte de todos los elementos inmorales» —como se ha expresado un historiador moderno—, con lo cual ésta se convertirá en un lugar muerto y lleno de temor ultraterreno; pero todavía en los últimos años de la vida de Carlomagno es un lugar exuberante de vida.

Al anciano —*corpore... amplo et robusto, statura eminenti... facie laeta et hilari*— le gusta estar rodeado de sus familiares: hijos y amigos. Nunca come solo. A ser posible, deben rodearle todos sus descendientes mientras come: todas sus hijas, las cinco hijas de su difunto hijo Pipino —el conquistador de los ávaros—, y además sus hijos ilegítimos: «Jugend versteht, der in die welt geblickt —Und es neigen die Weisen— Oft am Ende zu Schönen sich.»

Le agrada mucho conversar y bromear con la juventud que le rodea, o ver si no junto con ellos a los juglares, o escuchar al que leía durante la cena. *Legebantur ei historiae et antiquorum res gestae,* o la *Civitas Dei* de San Agustín, por el cual el viejo monarca sentía predilección.

Después de haber comido bien, pero con mesura, *rarum plus quam*

ter biberet, se acuesta, durante dos o tres horas, desnudo para que el cuerpo pueda refrescarse y descansar completamente, como durante la noche. Luego, la tarde está ocupada —cuando lo permiten los cuidados del imperio— por los «juegos serios» de las artes liberales. Aprende regularmente gramática, dialéctica, retórica, *ars computandi* y astronomía. Más tarde, en la quietud de alguna despejada noche de verano, *intentione sagaci siderum cursum curiosissime rimabatur.* Después de pocas horas de sueño reparador, celebra una audiencia para decidir personalmente sobre las cuestiones que su conde palatino *sine eius iussu definiri non potest.* Más tarde sale a caballo para cazar o para nadar, pues las Ardenas están cerca y ofrecen caza abundante, mientras que los baños calientes de la *urbs aquensis* son una cura para el cuerpo y un refrescamiento para la mente aún vigorosa de este anciano. Aquí también han de seguirle todos: hijos e hijas, los *optimates* de la corte, sus amigos, incluso la guardia de palacio, «cien personas o más» le acompañan a los baños y a nadar. Y cuando en estos años tiene todavía que viajar, también va con él toda la corte: los hijos cabalgan junto al viejo padre, les siguen en larga fila las hijas y nietas —probablemente en carruajes—. Las quiere mucho a estas hijas, *cum pulcherrimae essenty* no puede decidirse a casarlas: *omnes secum usque ad obitum suum in domo sua retinuit.* En el egoísmo ingenuo y sincero de la vejez, él mismo dice que no puede pasarse sin su compañía *(dicens se earum contubernio carere non posse).* Ellas siguen, naturalmente, el impulso de la sangre, y llegan a ser amantes de los cortesanos y clérigos de la corte de su padre; precisamente a través de sus hijos y nietos comienza paulatinamente a extenderse ilimitadamente la gran corriente de la descendencia del primer emperador, por lo que el genealogista moderno puede decir sin exageración: «Se puede afirmar hoy día sobre cualquier europeo que pueda seguir su árbol genealógico más o menos sin interrupción hasta el siglo XVI, que podría derivarse su origen... del padre de Occidente.» La cuestión no es —añade— la de si todo europeo desciende de él, sino la de «*cómo* se puede corroborar esto incontrovertiblemente» (O. Forst de Battaglia).

Carlomagno llega así a ser el patriarca de Europa, no sólo en un sentido histórico-espiritual, sino incluso en un sentido biológico. Y este es su último legado, tanto para su propia época como para toda la posteridad: la acentuación de los «lados vitales» de la existencia, mientras que su adversario en dominio y dignidad —la soberana de Oriente con su corte de monjes y eunucos, Irene, que al dar muerte a su único hijo, se entregó también ella misma a la destrucción— representa el «lado de la muerte». Y es en este contexto cuando cobra toda su lúcida majestad la figura del *sanctus pater Karolus.* Involuntaria-

mente, la atención pasa una vez más de este patriarca al padre del universo. Igual que sus contemporáneos, Carlomagno se percata de la última y mayor posibilidad de su paternalidad del mundo, y con el gran gesto que le es peculiar la aprovecha para su supremacía universal. Se siente *vicarius dei* y comprende ahora su función como la del *caput ecclesiae.* La forma de expresión en sus leyes y documentos va adquiriendo una especie de «pathos» excitado. *Eloquentia copiosus et exuberans* predica Carlomagno en su iglesia, como un *sacerdos magnus,* llenando también así el papel de maestro universal del «rey supremo», al que él representa en la tierra. Y allí, en su iglesia, que es el centro de su *nova Roma,* está también su trono.

Una «concepción político-sacral» se esconde en la apariencia y colocación de este trono imperial. Seis escalones llevan a él, como en el trono de Salomón; está más alto que los asientos de los obispos, por encima de las cabezas del pueblo y de sus nobles, incluso sobre el altar mayor; sólo queda más alto que él el gran mosaico que representa al Salvador con los veinticuatro ancianos del Apocalipsis. Así se logra y afirma en el joven mundo cristiano un nuevo e inaudito grado de dignidad real, que en comparación con la forma antigua de soberano errabundo y demoníaco con arrebatada y tempestuosa omnipresencia, representa una postura estática, parecida al Dios que descansa en sí mismo, al Dios que ha dado fin a la creación.

Miguel de Ferdinandy
Universidad de Puerto Rico
Río Piedras (P. Rico)

BIBLIOGRAFIA

Franz Altheim: *Niedergang der Altem Welt,* I-II. Frankfurt a.M., 1952.

Pedro Aguado Bleye: *Manual de Historia de España,* 7.ª ed., tomo I. Madrid, 1954.

M. V. Anastos: «Iconoclasm and Imperial Rule», en *The Cambridge Medieval History,* vol. IV. Cambridge, 1966.

Johan Jakob Bachofen: *Das Mutterrecht,* tomos I-II. Basilea, 1948.

Heinrich Büttner: «Aus den Anfängen des abendländischen Staatsgedankens», en *Vorträge und Forschungen,* tomo III. Lindau y Konstanz, 1956.

Helmut Beumann: «Zur Entwicklung transpersonaler Staatsvorstellungen», en *Vorträge und Forschungen,* tomo III. Lindau y Konstanz, 1956.

Donald Bullough: *The Afe of Charlemagne.* Londres, 1965.

Ernst Benz: *Geist und Leben der Ostkirche.* Hamburgo, 1957.

— *Chronicon Novaleciense,* III, 32, M. G. H., SS VII, 73-133.

Peter Classen: «Romanum gubernans imperium», en *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters,* IX, 1. Münster-Köln, 1951.

Franz Dölger: *Byzanz und die europäische Staatenwelt.* Ettal, 1953.

J. J. I. v. Döllinger: *Die Papst-Fabeln des Mittelalters.* Munich, 1863.

Alois Dempf: *Sacrum Imperium,* 2.ª ed. Darmstadt, 1954.

F. Dvornik: «Constantinople and Rome», en *The Cambr. Medieval Hist.,* tomo IV.

Charles Diehl: *Figures Byzantines,* 13 ed. París, 1948, tomo I.

Einhardi: *Vita Karoli Magni,* SS rer. German. in usum schol, 6.ª ed. Hannover Lipsia, 1911.

Eugen Ewig: «Zum Christlichen Königsgedanken im Frühmittelalter», en *Vortr. und Forsch,* tomo III.

Leo Frobenius: *Schicksalskunde.* Weimar, 1938.

Miguel de Ferdinandy: Adatok a magyar egyháztörténet elso fejezetéhez: A kazarok és ómagyarok vallási viszonyai (datos para el primer capítulo de la historia eclesiástica húngara: las condiciones religiosas de los casar y de los antiguos húngaros), en *Regnum Egyháztörténeti Évkönyv 1940-41* (Anuario de historia eclesiástica). Budapest, 1941.

— *Tschingis Khan.* Hamburgo, 1958.

— *En torno al pensar histórico,* tomos I-II. Río Piedras, 1961.

— *El emperador Carlos V, semblanza de un hombre.* Río Piedras, 1964.

— «Carnaval y Revolución», en *Revista de Occidente.* Madrid, julio 1965.

— *Historia de Hungría.* Madrid, 1967.

Nándor Fettich: «Die Metallkunst der landnehmenden Ungarn, Textbd. und Tafelband», en *Archaeologia Hungarica,* tomos XX-XXI. Budapest, 1937.

Otto Forst de Battaglia: *Wissenschaftliche Genealogie.* Berna, 1948.

François Ganshof: «La fin du règne de Charlemagne, une décomposition», en *Zeitschrift für schweizerische Geschichte,* tomo 28, fasc. 4, 1948.

Manuel García Pelayo: *El reino de Dios, arquetipo político.* Madrid, 1959.

Ferdinand Gregorovius: *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter.* Basilea-Stuttgart, 1953, tomo I.

Jakob Grimm: *Deutsche Mythologie.* Viena-Leipzig, 1939.

Louis Halphen: *Carlomagno y el imperio carolingio,* trad. cast. México, 1955.

Jean Hubaux: *Rome et Véies.* París, 1958.

Otto Höfler: «Der Sakralcharakter des germanischen Königtums», en *Vortr. und Forsch,* tomo III.

Friedrich Kempf: «Das mittelalterliche Kaisertum», *ibidem.*

Hellmut Kämpf: *Das Reich im Mittelalter.* Stuttgart, 1950.

Ernst H. Kantorowitz: *The King's Two Bodies.* Princeton, 1957.

Paul Kirn: «Das Abendland vom Ausgang der Antike bis zum Zerfall des karolingischen Reiches», en *Propyläen Weltgeschichte,* tomo III. Berlín, 1932.

Carlos Kerényi: *Töchter der Sonne.* Zurich, 1944.

Gyula László: *A honfoglaló magyar nép élete* (La vida del pueblo conquistador magiar). Budapest, 1944.

Heinz Löwe: *Von Theoderich dem Grossen zu Karl dem Grossen.* Darmstadt, 1956.

Walther Lammers: «Die Stammesbildung bei den Sachsen», en *Westfälische Forschungen,* tomo X. Colonia-Graz, 1957.

Henrik Marczali: «A vézerek hora és a királyság megalapitása» (La época de los caudillos y el establecimiento de la monarquía), en *Sándor Szilágyi: A magyar nemzet története* (La hist. de la nación húngara), tomo I. Budapest, 1895.

Theodor Mayer: «Staatsauffassung in der Karolingerzeit», en *Vort. und Forsch.,* tomo III.

GÉZA NAGY: «Magyarország története a népvándorlás korában» (La historia de Hungría durante la invasión de los bárbaros), en *Sándor Szilágyi: A magyar nemzet története.*

HANS NAUMANN: «Deutsches Dichten und Denken von der germanischen bis zur staufischen Zeit», en *Göschen,* tomo 1.121, 2.ª ed. Berlín, 1952.

PAUSANIAS: *Descripción de Grecia,* trad. de Antonio Tovar. Valladolid, 1946.

P. E. SCHRAMM: *Die deutschen Kaiser und Könige in Bilden ihrer Zeit,* parte I, 751-1.152. Leipzig, 1928.

— *Kaiser, Rom und Renovatio,* 2.ª ed. Darmstadt, 1957.

HERMANN SCHNEIDER: «Frühgermanische Geisteskultur», en *Historia Mundi,* tomo V. Berna, 1956.

P. CORNELIUS TACITUS: *De origine, situ, moribus ac populis Germanorum.*

THEOPHANES: «Weltchronik», trad. alemana de L. Breyer, en *Byzantinische Geschichtschreiber,* tomo VI. Graz-Viena-Colonia, 1957.

THIETMAR VON MERSEBURG: *Chrònicon,* III, 29, M. G. H. SS III.

AMADÉ THIERRY: *Attila mondák* (Leyendas sobre Atila), última parte de *Thierry Histoire d'Attila et de ses successeurs,* trad. húngara de Károly Szabó. Budapest, 1864.

GEORGE VERNADSKY: «Der sarmatische Hintergrund der germanischen Völkerwanderung», en *Saeculum,* tomo XI, 3.

SZABOLCS DE VAJAY: «A propos de l'ascendance Carolingienne», en *Armas e Troféus,* tomo VII, 3, oct.-dic. 1966.

Widukindi Mon. Corb. rerum Gestar. Saxonicarum Libri III., SS rerum German. in usum schol. ex M. G. H. separ. editi, 5.ª ed. Hannover, 1935

ARTE Y SOCIEDAD DEL SIGLO XX

POR

JORGE USCATESCU

I

Toda problemática actual en torno a las cuestiones suscitadas por los nexos entre el arte y la sociedad, está adscrita, quiérase o no, a una dicotomía sociológica que está dominando la dialéctica de nuestra cultura desde hace algunas generaciones. En pocas palabras, o se llevan los problemas en cuestión al campo de las explicaciones o al campo dogmático que nos ofrece el materialismo dialéctico, o sea el marxismo, o se acepta por parte de todos los que no suscriben la explicación marxista, la fundamentación de la sociología o la ética weberiana, la única que ha sobrevivido gloriosamente a la enorme dispersión o congelamiento dialéctico de los últimos setenta años. Por todo lo que nos pueda interesar ahora y aquí, el hecho no puede ser más curioso, por cuanto Max Weber ha consagrado estudios muy reducidos, en el complejo gigantesco de su obra sociológica, a los problemas del arte. Pero estudios como el suyo, en torno a la *Neutralidad axiológica,* o bien *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (Fundamentos racionales y sociológicos de la música,* 1910), trabajo este último sin acabar, detenido en la parte primera, la de los fundamentos racionales, nos ofrecen aún terreno de intelección de los problemas de enorme solidez, después de largos esfuerzos realizados en el campo de la crítica estética y valorativa.

Sin llegar a lo que se pudiera llamar una sociología del arte, Max Weber nos ha dejado en herencia una exposición de ideas esenciales, que presentan todavía una forma, una base de partida, unas posibilidades de comprensión del fenómeno artístico, no alcanzadas por el resto de la filosofía contemporánea, ni siquiera por el esfuerzo, ingente y disperso, de la fenomenología, implícito en la mayor parte de las revoluciones artísticas del siglo, desde el surrealismo hasta el arte abstracto. Todo ello porque Weber ha dejado un amplio, aunque riguroso y controlado intelectualmente, campo abierto a las significaciones, a la comprensión íntima del proceso de la creación artística, libre de cualquier forma de dogmatismo. Y sobre todo su método de investigación, ins-

pirado en su sugestivo hallazgo de los *tipos ideales* en la explicación de los hechos sociológicos, es un método aún válido y no superado por ningún otro, centro de la doctrina espistemológica de Max Weber. Weber nos ha demostrado para siempre el *carácter racionalista* de la cultura occidental y en función de los condicionamientos culturales, sociales, éticos y religiosos, nos ha ofrecido una posibilidad segura de una explicación de los estilos artísticos. La posibilidad de descubrir el carácter del «ethos» específico que inspira y determina los florecimientos de los estilos artísticos. La tipología weberiana nos sirve aún, más que como esquema formal o método, como un camino seguro hacia un ahondamiento ontológico de la creación artística. Además, su visión de conjunto sigue siendo amplia y más inteligible que todos los estudios parciales que han aparecido después. Por ello, puede afirmar con entusiasmo, hoy en día, Raymond Aron, que Max Weber «pertenece tanto al pasado como al porvenir de la sociología». Prueba de ello, el éxito sin precedentes que está teniendo su obra en los Estados Unidos, en pleno frenesí tecnológico.

Todos recordarán las consideraciones iniciales de Ortega sobre *La deshumanización del arte,* en torno al estudio del arte desde el punto de vista sociológico. Ortega partía de un libro de Guyau titulado *El arte desde el punto de vista sociológico,* y afirmaba, a su vez, la creencia en una sociología del arte. Desde este punto de vista planteaba Ortega el problema de la «deshumanización» del arte, que otra cosa no era sino su «ininteligibilidad para todo el mundo». «A mi juicio —escribía en aquella ocasión Ortega— lo característico del arte nuevo, *desde el punto de vista sociológico,* es que divide al público en dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden.» El arte nuevo tenía, según Ortega, «a la masa en contra suya, y la tendrá siempre». Sin embargo, Ortega reconoce en el arte de cada época, incluso en el arte nuevo, «una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico», en la variada manifestación de las artes. De todo ello se percata Ortega, no resistiendo, sin embargo, a dejar caer en su análisis unas «gotas de fenomenología». Ahora bien, a nosotros el hecho de que el arte contemporáneo sea menos accesible a las masas que el de otras épocas, aparte que sea discutible, no nos puede llevar directamente a definirlo sociológicamente como arte deshumanizado. El arte nuevo de nuestro tiempo ha demostrado precisamente ser más nuevo en cuanto ha expresado más intensamente un *estilo nacional* y si cabe *popular.* Las corrientes más avanzadas estaban abiertas en sus propósitos a las masas. Las experiencias artísticas, sobre todo teatrales cubofuturistas, fueron en este sentido un ejemplo. Y sobre todo lo que definía el carácter popular y nacional de cada una de estas experien-

cias revolucionarias era su estilo. El estilo nacional de artistas como Falla, Picasso, Bartok o Brâncusi deja en lugares híbridos, en cuanto *estilo,* precisamente, la creación romántica, específicamente nacionalista y democrática, sin hablar de las «aperturas» universalistas y minoritarias de cualquier gran artista del Renacimiento. El «estilo» es lo que define el fenómeno artístico. Las ideas de Weber en el campo sociológico y de Wölflin en la historia del arte concuerdan en la importancia que dan al *estilo.* «El estilo, en palabras de Wölflin, en cuanto expresión del estado de espíritu de una época y de un pueblo, así como de un temperamento personal.»

Desde este punto de vista, el llamado arte deshumanizado es un absurdo. Todo arte es la expresión de la humanidad y la sociedad de su tiempo. Todo arte corresponde al cambio de las estructuras imaginarias de su tiempo. Los libros publicados sobre esta materia durante los últimos años por críticos como Pierre Francastel y Jean Starobinski son reveladores. El primero ofrece un campo de estudio de enormes perspectivas en sus libros: *Pintura y sociedad, Realidad figurativa, La figura y el lugar*—a la red de «percepciones sensibles y de cuadros problemáticos del pensamiento, comunes al artista y a sus contemporáneos»—. La verdadera revolución del arte en los siglos XIX y XX, nos viene a decir, proviene del hecho de que los pintores sobre todo han dejado el instrumento de la autoridad para la difusión de temas y valores reconocidos por la sociedad.

No sin errores y sin choques han sabido llegar e interesar públicos amplios. No solamente han sido los primeros en plantear los problemas del realismo y de lo colectivo, sino que, por una curiosa paradoja, han sido igualmente los primeros en sustituir a la descripción convencional de una naturaleza espectáculo, constituida por objetos contados *a priori,* el análisis fenomenológico de las reacciones íntimas del espíritu conmovido por la vista del mundo exterior, pero siempre ordenador del campo dinámico de sus actividades sensibles. El arte social, salido del dominio de la caricatura, y el arte abstracto, salido del análisis impresionista de los datos puros de los sentidos, atestiguan, conjuntamente, la existencia de una nueva fase en la historia de las artes. Por ello se extraña ante este esfuerzo de los creadores nuevos de «aprehender el hecho estético puro», dentro de una nueva experiencia artística y ante el hecho de que la crítica y la cátedra siguen considerando a los artistas «distribuidores de verdades recibidas».

Aparece, como un eco lejano de las teorías weberianas, la necesidad acuciante por parte de la sociología del arte, de desprenderse de una tradición basada esencialmente en los juicios de valor. Este espíritu nuevo lo han alcanzado, en cambio, hace tiempo los artistas con-

temporáneos. Ellos han indicado el nuevo camino de la comprensión del hecho artístico en sí: el de ahondar en «ciertas motivaciones imaginarias aceptadas conjuntamente por los artistas y la sociedad, y en función de las cuales la selección se ha hecho entre los medios destinados a organizar las obras». El problema esencial consiste en llevar a un campo de aprehensión tanto «los valores imaginarios» como «las técnicas figurativas», en un proceso en el cual las significaciones son más importantes que las representaciones. En este proceso de significaciones, el espectador de la obra de arte, cuya función social es indiscutible, viene a tener un papel activo. El arte y la sociedad poseen nexos que antes se ignoraban. Francastel reprocha a los eruditos de hoy la permanencia en una concepción «general del espíritu», que considera el arte «como una ventana abierta sobre el mundo», mientras «la gran mayoría de la sociedad —y el éxito del arte moderno es una prueba de ello— es mucho más sensible que los intelectuales, a los valores plásticos o figurativos». Se ha llegado así a la idea de que los modos de aprehensión de lo real y lo imaginario, que ofrecen las artes, es irreductible a otras actividades. Esta idea no podrá facilitarla un sistema de representaciones, pero sí uno de significaciones. Las relaciones entre arte y sociedad implican dos conclusiones fundamentales: primera, que «el arte es una de las actividades permanentes necesarias y específicas del hombre que vive en sociedad»; segunda, que en las relaciones entre arte y sociedad «no se puede ignorar el problema de las dimensiones y las medidas de las civilizaciones y, en estas civilizaciones, el problema de las funciones y los límites complementarios de diferentes facultades del espíritu, hechas tangibles mediante obras entre las cuales las obras de arte constituyen una clase irreductible a cualquier otra».

Se trata de un nuevo, absolutamente nuevo planteamiento, en las cuestiones relativas al arte y a la sociedad, de los problemas referentes al espacio, al tiempo y al lenguaje. Se está poniendo el acento de una forma constante sobre la importancia de las significaciones de orden visual, en la aprehensión de la realidad artística. En una civilización de la imagen, como la nuestra, la cosa no debe extrañar. Pero renovada importancia adquiere el problema del espacio. En la combinación ideal entre «las figuras y el lugar» se ve una nueva aproximación a la creación artística de una época. Así, lo real y lo imaginario adquieren una nueva configuración. Al introducir en el campo de la crítica artística el lugar y la figura, que son conceptos abstractos, matemáticos, se refuerza la significación de la «ambigüedad» de «figuras irreales pero concretas y de lugares puramente convencionales que se hallan a la vez materializados en un campo limitado a las dimen-

siones de una superficie metódicamente distribuida y sustraídos a esta materialización». Las mutaciones sociales engendran un tipo de relaciones nuevas entre «lo figurativo» y «lo concreto» a través de la inserción, en la dialéctica creadora, realidad-imaginación, de nuevos tipos de representaciones. Ahora ben, toda mutación importante implica una situación ambigua. En este sentido, la revolución artística de nuestro tiempo es tan importante como la revolución figurativa del *Quattrocento.*

Esta situación ambigua ha caracterizado en exceso el arte de nuestro tiempo en sus relaciones con la sociedad. Por ello, no es de extrañar que artistas que encarnan hoy en día más que ninguno en ninguna otra época el genio nacional, hayan permanecido en parte adscritos a un tipo de arte intelectual y objetivo, sin expresar —según se creía— la sociedad y los impulsos masivos de su tiempo y sin representar un estilo nacional en el arte. Pero para penetrar en las interioridades de esta situación ambigua, bastaría con citar la presencia, en el panorama artístico de nuestro siglo, de cuatro figuras grandes. Nos referimos a Picasso, Falla, Bartok y Brâncusi.

II

Sería sobremanera curioso analizar hasta qué punto el arte contemporáneo se constituye en vehículo cultural de cara a las grandes masas populares, por una serie de implicaciones suyas que, según nuestro modo de ver, han sido escasamente puestas de relieve. Y era natural que esto ocurriese; a saber: que el arte de nuestro tiempo, un arte revolucionario, hecho de rebeldías, de transgresiones totales, de arranques nihilistas, se convirtiera en una imagen, pura y primordial a veces, de las más auténticas y libres, del genio del pueblo, concepto tan exaltado por el romanticismo en su abigarrado dogmatismo creador. Más de una vez el arte contemporáneo, en su deseo de tocar máximos límites de objetividad, de romper los perfiles de la realidad con el fin de alcanzar una realidad última y en ciertos casos primigenia, lleva a cabo inmersiones radicales en las fuentes de la creación popular, y para justificar y llenar con ellas sus tendencias evasivas hacia un universo abstracto, cerebral, completamente depurado después de generaciones y generaciones de creación objetiva. No a otra cosa responde, por ejemplo, el hecho de que los surrealistas no sólo buscan la esencia de la realidad allende la realidad misma, en una verdadera hazaña fenomenológica y agregar a su producción creaciones de los pueblos primitivos y que genios situados en la vanguardia de la crea-

ción contemporánea, como Falla y Bela Bartok, en la música y Constantin Brâncusi, en lo figurativo, sean, en lo más auténtico y grande de su creación, imágenes actuales, vivas, sin realidades intermedias, del genio del pueblo en cuyas fuentes directas se inspiran no sólo la sustancia, sino los modos formales de las creaciones respectivas. Se trata de *figuras representativas,* pero no, por eso mismo, de ejemplares únicos. Un examen de su obra y su significado nos lleva, sin duda, a conclusiones entre las más sorprendentes. A través de sus obras, una comunión particular se establece entre la revolucionaria búsqueda formal de nuevos modos de expresión artística y una valoración entre las más lúcidas y atentas de las formas respectivas de creación popular. En este sentido los casos de Falla, Bartok y Brâncusi son ejemplares en el más alto grado. En el caso de Bartok la creación personal va al paso de su investigación rigurosa, científica, incansable de los tesoros de la música popular rumana, húngara, eslovaca, búlgara, y, agotadas sus posibilidades de estudiarlas, de los pueblos africanos o del Pacífico. Además, este admirador ferviente de Debussy, sin par creador acaso de la más significativa y más avanzada, en sus formas objetivas, música contemporánea, digno de estar al lado de Beethoven por sus magníficos «Cuartetos», no emplea su tiempo como investigador puro de las fuentes populares de la música, sino que gran parte de su propia creación sería inconcebible, sin este esfuerzo definido «subalterno» por algunos coetáneos suyos. En cuanto a Falla, es prodigioso su conocimiento no sólo de las fuentes profundas de la música española, sino de elementos populares entre los más sorprendentes. Personalmente he tenido ocasión de ver los esquemas primeros de su *Atlántida,* donde tiene anotaciones de elementos musicales primitivos, hasta de pueblos extremo-orientales. El elemento folklórico, en Falla, está sometido a una transfiguración sin par, donde lo único que permanece vivo e inconfundible es lo que Wölflin llamaba un «estilo» artístico nacional. Por su parte, Brâncusi, se puede decir que más que investigador y conocedor de las formas plásticas de su pueblo, es un portador consciente de estas formas. Pero en estos casos, el de Falla, Bartok y el de Brâncusi, no nos encontramos ante un fenómeno de «folklore imaginario», expresión absurda, que nunca se ha sabido lo que en realidad quiere decir, sino ante una creación que emana del genio del pueblo en lo que tiene él de más recóndito, de una zona inexplorada suya, totalmente ignorada por la exaltación romántica de los valores folklóricos, fuente primigenia, pero al mismo tiempo síntesis de permanente creación viva y de contactos inalterables entre las culturas de donde proceden. La búsqueda de un estilo propio, el alcanzar una expresión última de su creación, constituyen un proceso de constante

inspiración en las fuentes populares, conscientemente adoptadas en Bartok y vitalmente experimentadas en Falla, Picasso o Brâncusi. Por otra parte, al analizar la presencia de estos artistas representativos, en la sociedad de su tiempo, conviene distinguir claramente entre el proceso de creación y el fenómeno de la receptividad. Sin esta distinción, los nexos vivos entre el arte y la sociedad de su tiempo aparecerán híbridos, reducidos a una pura relación mecánica y exterior.

En Bartok el proceso es, por cuanto hemos dicho, más fácil de identificar. El mismo parte, intelectualmente, de una concepción nacionalista del arte. Esta misma concepción le impulsa a consagrar largos años a encuestas llevadas a cabo con criterios modernos sobre la música popular en la Europa central y oriental. En este sentido su obra es de un inapreciable valor. Pero constituye una etapa sin la cual su creación misma no hubiera sido posible. «Los días más felices de mi vida, diría él más tarde, son los que he pasado en las aldeas, entre los campesinos.» Sus colecciones de música popular se entremezclan con su vasta creación, donde la música de los pueblos, objeto de su investigación, aparece una vez en forma patente y directa, otra vez difuminada en la vasta masa orquestal, en la humanidad que inspira sus partituras y en la revolución formal en la cual el compositor participa. Se ha dicho justamente que las investigaciones de Bartok en la música popular ofrecen un equilibrio a su espíritu de creación, al mismo tiempo que una base nunca olvidada del todo. Hasta se han discriminado seis modos de empleos de la música popular en Bartok, entre los cuales figuran la presentación de ciclos de canciones populares, a veces con ricas armonizaciones como en las *Colinde* (villancicos) rumanos (1915); creación de una música original basada en melodías populares; «libre empleo de elementos populares, melódicos y rítmicos dentro de una música original»; elaboración de una creación original al estilo popular, y finalmente la integración total en la música original de un espíritu popular, a saber: «de principios armónicos, rítmicos o estructurales salidos de la música popular excluyendo cualquier forma reconocible» (Pierre Citron: *Bartok*, edición Seuil, París, 1963).

Es un hecho la constante pasión de Bela Bartok por las melodías populares que descubre en sus singulares andanzas. El ve en ellas, con razón, las formas últimas de un esfuerzo creador de siglos, depurado, transformado, alambicado por una sensibilidad siempre alerta, por un gusto siempre seguro. Por ello, no duda en definirlas «obras maestras en miniatura», igual que una fuga de Bach o una sonata de Mozart, ejemplares en cuanto a la calidad y a la densidad del pensamiento musical que expresan sin un solo detalle superfluo.

En este sentido, Bartok llega a conclusiones muy interesantes. Mayores son los cambios y contactos melódicos entre los pueblos, más depurada es la música, más perfecta la modificación de estilos. Por ello, el compositor cree en la fraternidad de los pueblos en la creación y acepta cualquier influencia, con tal de que parta de una fuente auténtica, «pura, fresca y sana». Estas conclusiones están en buena parte a la base de su propia teoría musical, de sus principios de creación y renovación formal. Con este entusiasmo y esta convicción firme hace Bela Bartok de estas melodías la fuente de modificaciones cada día más profundas en su obra personal. Modificaciones «en la armonía», liberada de la tiranía de los tonos mayor y menor; en el ritmo diversificado y acentuado según el ejemplo de las danzas populares; en la melodía y la orquestación, donde todo converge hacia la sencillez, la concentración y la pureza; «el juego entre *parlando y tempo giusto* paralelo al del sueño y a la acción» (Citron).

La revolución que Bartok representa en el lenguaje musical de nuestro siglo está relacionada con su conocimiento de la música popular, en un campo que había permanecido siempre inexplorado o superficialmente considerado, aunque a veces intuyendo su importancia como en el caso de Vincent d'Indy. Más que en el lenguaje de sus contemporáneos, Bartok encuentra la posibilidad de formular una nueva teoría musical en la síntesis de estilos populares, puesto que la síntesis constituye, según sus conclusiones, la perfección. A esta síntesis, no al atonalismo y a la herencia impresionista, ni al impresionismo en pleno auge, confía Bartok su preferencia en el esfuerzo renovador que realiza. En el contacto con ello procede en las etapas de su revolución musical, en una nueva concepción orquestal y rítmica, en una visión nueva de las cuatro tonalidades, en lo que Lendvai llama la «sección de oro» concebida como regla de construcción arquitectural, a la distinción que realiza entre la escritura cromática y la escritura diatónica.

La obra de Bartok constituye una vasta integración humana, llevada a cabo en un proceso lento, gradual, libre de compromisos. Quizá en su obra, como en la de su contemporáneo, el rumano Constantin Brâncusi, expresión también él de una realidad cargada de enormes posibilidades creadoras inexploradas, el hecho de que convierta el arte y la creación en una imagen transfigurada, «moderna», actual de cara al futuro, del espíritu del pueblo o de los pueblos en cuya cultura se inspira, constituyen la motivación misma de su sed de absoluto, de su gran amor a la libertad. Porque para ser de verdad «absolutamente moderno», como proclamaba el poeta, el creador necesita inspirar su acción en la libertad «libre».

III

En términos parecidos llegamos ahora al caso Falla. A muchos entre los que nos siguen les parecerá sin duda extraño el que hayamos escogido entre los artistas representativos de un estilo nacional de nuestro tiempo, a cuatro artistas como Falla, Brâncusi, Bartok y Picasso, habiendo alcanzado los cuatro su plenitud creadora fuera de las fronteras de su patria. Pero según nuestro modo de ver, no hay paradoja alguna en el hecho. Porque los cuatro entran en la corriente de comunicación social e intelectual de un tiempo, en que los estilos nacionales se realizan revolucionariamente en unos planos no sólo espiritualmente, sino incluso técnicamente universales. Falla es en este sentido un modelo. Su universalidad estriba precisamente en su enorme capacidad de penetrar, como ningún otro, en las esencias mismas del genio musical español y revelar estas esencias en un lenguaje nuevo, personalísimo, revolucionario, donde el elemento popular no implica pintoresquismo y donde el artista expresa anhelos de plenitud creadora de la sociedad en que se mueve. Su arte, lejos de ser un arte deshumanizado, representa una humanidad de hondas, fuertes raíces que manifiestan su solidez precisamente en la magnitud del árbol nuevo que alimentan y sustentan.

Se puede afirmar, sin temor alguno a dudas y exageraciones, que Falla constituye por su obra la expresión máxima de la sociedad española en materia de creación musical. Se da el hecho significativo de que precisamente la sociedad de su tiempo se encuentra en la situación de expresarse en términos de plenitud musical, lo que no había ocurrido con la sociedad española de otros tiempos. Porque no falta significación al hecho de la contemporaneidad de un trío creador como el de Albéniz, Falla, Granados, al cual la teoría de un postromanticismo musical y sus experiencias, le brinda la posibilidad de captar un auténtico *status musicalis* de su pueblo y expresarlo en las formas más auténticas y más amplias. El arte de Falla es, al igual que el de Bartok, que hemos empleado aquí por su valor paradigmático, un arte popular en el sentido más auténtico y noble de la palabra y por lo tanto expresión plena de la sociedad de su tiempo. Ahora bien, también en este caso debemos precisar que en un grado muy superior al romanticismo, Falla, en cuanto artista de su tiempo, partícipe en una revolución cultural, es un artista popular en cuanto capaz, inigualado por nadie, de alcanzar la esencia de la realidad española en términos musicales. Una imagen de su cometido nos la ofrecía ya en los tiempos de *La vida breve,* Roland Manuel, cuando escribía: «La música de *La vida breve* no nos pasea por Andalucía:

nos introduce en ella. Así, desde su primera obra, Manuel de Falla sacrifica osadamente el pintoresquismo engañoso al equilibrio natural de los valores sonoros y subordina, por instinto, el color a la luz. Orquestador nato, deja cantar a los timbres sin recargarlos. Ya su ardiente severidad limpia de aderezos que lo desfiguran, el rostro de España». En esta comprensión de lo que era esencial, en cuanto popular, en la música española, Falla demostró ser siempre un continuador fiel de aquel hombre animador sin par de las grandes empresas musicales españolas, que fue Felipe Pedrell. Porque para un Falla lo esencial se mantenía fuera del orden temático y de las motivaciones populares como tales. «Los elementos esenciales de la música —decía en 1925—, las fuentes de la inspiración son las naciones, los pueblos. Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales, vivas y estilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior. Para la música popular de Andalucía, por ejemplo, es necesario ir más al fondo para no caricaturizarla.» De esta posición parte un artista para el cual «la música está implícita en todas las cosas. En cuanto expresión de la sociedad y el alma española, Falla proclama su individualismo creador. Su máximo don es acaso el magnífico poder creador y evocador del silencio». Cuenta Falla, escribe Ramón Gómez de la Serna en las más inteligentes consideraciones, que no es dado leer sobre la obra del compositor, con ese gran silencio persílico de la noche andaluza y como la música está hecha sobre el silencio y depende sobre todo del silencio que tuvo por fondo y en el que se metió el compositor, la música de *El amor brujo* tiene valles maravillosos de silencio entre las Alpujarras de azul nocturno. Falla está hallado y humaniza el concierto y concierta el «folklore».

En efecto, el enorme españolismo de la obra de Falla reside no en temas o melodías populares, sino en la eliminación de todo pintoresquismo y en la búsqueda con voluntad firme, de una atmósfera profunda, de un paisaje interior del alma hispana, un ahondar en «las cuevas profundas de la sombra», una incesante exploración de la realidad más allá de una temática o unas melodías reconocibles. Así habría de entender su españolismo no sólo en obras como *Concierto para clave* o *El retablo de maese Pedro,* obras cumbres de una creación suya depurada de cualquier residuo o reminiscencia, sino en obras de patente sello español como *El sombrero de tres picos, El amor brujo, La vida breve, Homenaje a Debussy.* Acaso bastaría, en cuanto centro definidor de su obra, detenernos ante las implicaciones que ofrece una obra de la importancia de *El retablo de maese Pedro,* para alcanzar la

importancia de Falla como expresión musical del genio musical, de su pueblo. Tiene razón Ramón Gómez de la Serna al decirnos que Falla llega esta vez en presencia de Cervantes, y se coloca en posición de tú a tú. Es una síntesis poderosa esta que Falla consigue en *El retablo,* de una España que se encuentra noblemente a sí misma, y se lanza, gloriosamente, fuera de sus propias fronteras. En *El retablo* está toda la polifonía, todo el políptico, el altar mayor iluminado con innumerables velas, reluciente de aureolas. Está en él lo popular, lo religioso, lo oriental, lo cristiano. ¿Qué sucede a propósito de tema tan profundo? Que suena la catedral, y cuando suena la catedral en España suena lo supremo.

Como hombre de su tiempo, sobre todo como gran artista de su tiempo, en Falla se expresa, en términos generales, la austeridad. Es una exigencia esta no sólo de su temperamento, sino una necesidad auténtica de buscar la forma adecuada de expresar musicalmente el alma de su tiempo y de su pueblo. Condición *sine qua non* de su grandeza sobria y enjuta, de caballero español de la música. En ella está implícita la calidad, la delicadeza suma de su música, cuando alcanza formas de verdad completas, definitivas, destinadas a abrir horizontes, como en el *Concierto de clavicémbalo,* «una de estas cosas fundamentales que ejercen influencia sobre toda una generación» (Aron Copland). Obra ésta de una gestación difícil, característica en cuanto creación de vanguardia, fruto de un laborioso esquematismo y de una pureza de formas y una capacidad de síntesis, asombrosas. El esfuerzo implica un aparente retorno a formas primitivas. En realidad la búsqueda esencial de una realidad primigenia, que nos hace pensar que la obra se gesta en el espíritu de su autor en plena hazaña surrealista.

«Falla —es otra vez Gómez de la Serna el que lo proclama— es como un augur de la noche de España, como el mediador entre el campanilleo de los campos, el alma minoritaria de los escogidos. Tiene todo lo suyo algo espontáneo y silvestre de flor de aire, siendo sus composiciones como florecillas de San Francisco de lo gitano, el mito de lo hispánico reducido a la más penetrante sencillez.»

IV

La figura y la existencia de Constantin Brâncusi se desprende de la leyenda y el misterio, como una estrella que sigue una noble, perfecta trayectoria en un espacio sin límites. Hace casi sesenta años abandona su patria, Rumania, portador de un genial mensaje renovador para el arte contemporáneo. A París, donde iba a fijar su re-

sidencia para siempre, no traía aprendizaje alguno. Su único tesoro artístico, según confesaría más tarde, eran los tapices, los balcones, las esculturas de los portales de un pueblo rumano perdido en la región subcarpática de Oltenia. Había nacido, según contaba él más tarde, exagerando la atmósfera de mito que siempre había rodeado su existencia, en una aldea perdida entre los valles de los Cárpatos. Su aldea no tenía alcalde, ni maestro, ni gendarme, ni enfermero. Además, su aldea no tenía nombre. Los hombres aprendían lo que enseña la primavera, el verano, el otoño y el invierno y en las estrellas. Era la aldea de Dios, misteriosa aldea de la utopía: sin enfermos, sin crímenes, con la existencia limitada sólo por el alba y el crepúsculo, sólo por las fronteras del misterio.

Mensajero de esta aldea de la utopía, se presenta un día en París a principio del siglo, en el taller de Rodin, gran Rodin, el Miguel Angel de nuestro tiempo. Rebelde, turbulento, genial, Brâncusi comprende que un arte auténtico de nuestra época no se puede nutrir ya de la herencia metafísica y formal renacentista. En las formas, sobre todo en las formas plásticas, el Occidente seguía viviendo como tributario de la Antigüedad y el Renacimiento. El peso de la tradición era enorme. Rodin poseía el genio suficiente para poder romper con la tradición. Pero su genio vivía bajo el enorme peso de Miguel Angel. «Maintenant nous faisons de l'italien», reconoce el gran autor de *Balzac* y del *Pensador*. «Nada crece a la sombra de los grandes robles», dijo Brâncusi, no sin respeto formal, al alejarse de Rodin.

A principio de siglo el arte europeo estaba en plena crisis de agotamiento. Agotamiento de formas, de sustancia, agotamiento de ideas bajo el lastre de la tradición. En este momento irrumpen en París dos rebeldes. Su presencia es parecida al papel que, en plena crisis del Imperio romano, desempeñan en Roma los emperadores «bárbaros». Infundirle nueva, aunque temporal, vitalidad. Estos dos rebeldes son el rumano Constantin Brâncusi y el ibérico Pablo Picasso. Azotando las viejas formas (las últimas, las que encarnan el impresionismo y las que nacen con el expresionismo son consideradas viejas y caducas ya), ellos irrumpen con ímpetu arrollador en el arte contemporáneo. Pero su situación es paradójica en grado sumo. Porque su misión es demoledora, de «bárbaros», pero el espíritu de su arte no es bárbaro, su lenguaje no se nutre de metáforas originarias, sino de la geometría y la abstracción. Ellos también son herederos de una tradición, pero se trata de una tradición ignorada, de formas puras, simbólicas, geometrizantes, que se asoma al horizonte cultural europeo con capacidad suficiente de renovar sus perspectivas.

Bastaría con un análisis de la obra de Rodin para comprender el

milagro. Brâncusi. Un análisis concreto, directo, desprovisto de dogmatismos. Ello nos demostraría que ni el psicologismo de Worringer, ni las teorías en torno a la deshumanización del arte, nos bastan para explicar lo que de grande, definitivo, pueda haber en el proceso renovador del arte contemporáneo. Hay un enorme cansancio metafísico en el «vigoroso» arte de Rodin. Busca la grandeza en la abyección, como lo comprueba la figura de *Balzac,* la animalidad de *Adán,* la atormentada envoltura telúrica de la *Danaide.* No sólo el mundo de las formas plásticas le aparta a Brâncusi de Rodin. Les separa, además de una concepción de las formas expresivas, una verdadera concepción del mundo: un mundo grandioso, sí, pero nutrido de postrimerías, arrasado por espasmos telúricos, en uno, un mundo alimentado por una gran sed de infinito, por evasiones utópicas, por misteriosas aspiraciones trascendentales, en el otro.

La plástica de Brâncusi permanece incomprensible, si no se ve en ella esta esencial textura suya: su serena, insaciable sed de infinito. Una aspiración utópica hacia el infinito, que no se despliega sólo sobre la dimensión espacial. No sólo el universo estelar atrae la mirada del artista. Sobre dimensiones infinitas proyecta él igualmente la existencia humana. Por ello, ante su obra, nada puede el psicoanálisis. El inexcrutable misterio del principio y el fin del ser, adquiere en su obra admirables relieves plásticos. Su escultura fue, por esto, desde el primer momento, una escultura de vanguardia. «Cuanto más viejo me hago, más joven se torna mi escultura», solía él decir. A una radical revolución de las concepciones en torno al arte plástico corresponde, como es natural, una radical renovación de la técnica y el material de trabajo. Para Brâncusi todo material encierra nobleza: el mármol, el barro, el acero, la madera, el latón. Sometido a un trabajo meticuloso, difícil, interminable, purificador, «espiritualmente», para cualquier tipo de material, el tacto adquiere una importancia igual a la vista. La tensión del artista rumano recuerda, en este sentido, la de Aldous Huxley o Teilhard de Chardin, en su afán de espiritualizar y dignificar la materia.

La plástica *ovoidal* de Brâncusi se consigue mediante una infinita depuración geométrica de las formas. En todo reina una impresionante armonía, un sereno equilibrio de formas que Brâncusi hereda de su raza. Entre sus elipses, sus parábolas, sus óvalos y las formas depuradas de los tapices y los portales esculpidos rumanos, hay un inextricable parentesco. Pero su arte no es un arte intelectualizado. En este auténtico precursor del arte abstracto, que camina —seguro de sí mismo— sin atormentada búsqueda, delante de un Picasso o de un Kandinsky, de un Archipenko, Arp o Matisse, y de toda la rebelión

posrodiniana, en cuyo arte Modigliani busca un remanso sereno en un momento en que creía que la escultura podía satisfacer su atormentado espíritu, en este arte que opone a la frondosidad tradicional la línea limpia de un mundo que nace, hay una incontestable poesía, un irrefrenable lirismo. En el *Pájaro en el espacio, Pájaro maravilloso, El recién nacido, El principio del mundo, La columna del infinito, El beso, La musa dormida, El pez, Los pingüinos,* en tantas y tantas obras suyas, que ocupan un lugar de honor hace mucho tiempo en los mejores museos de arte moderno del mundo, se hacen patentes las características esenciales del arte de Brâncusi: su sed de infinito, sus anhelos utópicos, su atracción hacia el misterio junto con su equilibrio, un sentido poético de las formas que su esquematismo geometrizante no puede ocultar.

Su arte contiene una alta espiritualidad. Penetrada de un profundo simbolismo, la materia en ella se purifica hasta tornarse ingrávida, impecable, límpida, llena de esplendor y de ritmo, el volumen concreto se diluye en el espacio. La crítica ve en su obra un retorno a Brunelleschi y los antiguos. Pero más que un retorno a formas objetivas de la plástica occidental, palpita en ella el genio figurativo de su pueblo, heredero de aquella cultura tracia, creadora de mitos sublimes y de formas de manifestación puras en el arte.

Viviendo con la austeridad y la tensión vital e intelectual de un Miguel Angel, Brâncusi posee, sin embargo, un equilibrio interior, una serenidad creadora, una luz espiritual, que no pudo gozar en su existencia de titán el autor del *Moisés.* Pero ninguno, entre los artistas contemporáneos, se identifica tan inflexiblemente con el arte, en un sentido ascético y misional, como Brâncusi. Socialmente, Brâncusi vive ausente del arte contemporáneo, con toda su carga de exhibicionismo, su permanente contingencia con las masas, su sensacionalismo. Y, sin embargo, nos encontramos ante uno de los espíritus más sencillos, menos propensos teóricamente para una comprensión intelectual del proceso artístico. En su sencillez de campesino, dotado con una sutileza milenaria, Brâncusi huye todo conformismo, el contacto mismo con el gran público. Participa en su larga vida en muy escasas exposiciones y cada contacto suyo con los coleccionistas y el público es un conflicto, fuente de absurdas incomprensiones.

Solitario, rebelde, independiente, sin embargo, pocas obras se hallan mejor centradas en el fenómeno artístico de nuestro tiempo, con su gran tensión y necesidad renovadora, con la participación de tantos importantes artistas a una misión común y a comunes preocupaciones estéticas. La personalidad de Brâncusi se manifiesta en toda su extensión al desafiar la escultura de principio de siglo, dominada por

la personalidad de Rodin o por la estética impresionista. «Brâncusi —observa Zervos—, parece haber conocido en esta época una especie de saciedad que lo incitaba, día tras día, a luchar contra la tendencia hacia el universo afectivo, donde el espíritu se adhiere demasiado directamente al suelo y a la materia, contra la costumbre de sentir más que pensar, contra la solicitud estimulante del ambiente.»

Verdadero sabio, un sabio campesino que lleva consigo, mil veces decantados y depurados, los anhelos y experiencias sin número, y «una voluntad ascética que aspira hacia la formulación de la poesía esencial», Brâncusi representa por su obra «un mensaje que anuncia realmente una nueva época» (Marcel Brion: *L'Art abstrait,* Ed. Albin, Michel, París, 1956). «Brâncusi —decía Paul Morand— es, lo sabemos, rumano salido del viejo mundo campesino de ese bello país.» «Todo lleva en él —escribe Jean Cassou—, constante, obstinadamente, a una sola misma cosa, a saber, la esencia inicial de las cosas y los seres, el nacimiento de la vida, la suerte del artista o su primer esfuerzo demiúrgico. Todo es de la misma especie primordial, permanece inmanente y sencillo.»

Se ha hablado con cierta frecuencia de los elementos instintivos y primordiales del arte de Brâncusi. Esta faceta de su personalidad sería del todo incompleta si no tuviera en cuenta su enorme lucidez intelectual, la conciencia plena que tenía presente el proceso íntimo de su arte y el mensaje noble y puro de su propia obra. Este sabio asceta, «un rey que no tuvo necesidad de nada, ni siquiera de un reino», autor de una obra «pura, elevada y serena, de una serenidad victoriosa contra todo lo que es bajo y contra todo lastre, el más grande escultor de nuestro tiempo» (Pierre Courthion), supo colocar su propio arte en un puesto elevado entre los más notables esfuerzos innovadores del presente siglo. Anticipador absoluto, precursor del arte abstracto sin que su propia escultura pueda sufrir límite estético alguno, Brâncusi representa una de las síntesis más afortunadas del genio: la síntesis entre una realidad ancestral, infinitamente depurada por el tiempo y el esfuerzo de la creación fecunda de las generaciones y una racionalidad llevada al último grado de incandescencia.

Esta combinación maravillosa hace que, por una parte, Brâncusi ofrezca en su obra plástica y en su concepción artística un puesto preeminente a la vida, y por otra parte, proyecte esta misma vida en formas plásticas de una pureza intelectual pocas veces alcanzada por experiencia auténtica artística alguna. Todo ello nos ofrece la impresión de que su obra, nueva, revolucionaria como pocas, implica una tradición de trabajo y reflexión milenaria. La espiritualidad del arte de Brâncusi no rechaza la vida, sino al contrario la reivindica en sus

más recónditas esencias. A través de ella asistimos a un maravilloso proceso en el cual el artista ofrece carta de nobleza a la materia, verdadera *sacralización* de las cosas. Un proceso que se identifica, como bien observa Marcel Brion, con una especie de mística del volumen. Lejos del arte naturalista, el arte de Brâncusi tampoco ha de ser entendido como arte figurativo de puras esencias formales. Las cosas antes de su formulación plástica sufren un intenso proceso de elaboración consciente en la existencia misma del artista. Antes de plasmarse en aquellas formas limpias casi etéreas, símbolo de equilibrio y de supremo reposo, ellas han sido sometidas a una tensión máxima, consciente, en el espíritu del artista donde ha tenido lugar su depuración máxima, absoluta, la búsqueda llevada al límite último de sus esencias. «El arte, decía, es la realidad misma.» «La mano piensa y sigue el pensamiento de la materia.» «Me hallo en el centro de las cosas esenciales.» «Yo ya no soy de este mundo, me hallo lejos de mí mismo y desprendido de mi persona.» «La obra de arte expresa justamente lo que no está sometido a la muerte. Pero debe hacerlo de una forma que sea *testimonio de la época en la cual el artista vive.*» «Quiero esculpir formas que puedan dar alegría a los hombres.»

Las ideas que Brâncusi posee en cuanto a la naturaleza del esfuerzo creador se parecen algo a la estética de Paul Valéry: «Ver lejos es una cosa, decía Brâncusi, pero llegar allí es otra cosa. Las teorías son muestrario sin valor. Lo que cuenta es la acción sola. La sencillez no es un fin en el arte, pero se llega a la sencillez a pesar de uno mismo, acercándose al sentido real de las cosas. La sencillez es la complejidad misma y hay que nutrirse de su esencia para comprender su valor.» Una irrefrenable sed de absoluto domina la reflexión de Brâncusi cuando se inclina sobre la naturaleza de su obra. «Cuando dejamos de ser niños, ya estamos muertos. No busquéis en mi obra fórmulas oscuras o misterio. Yo os doy la alegría pura.» «Lo bello es la absoluta equidad», afirma el gran artista, en una especie de exaltación platónica. El arte que él busca es una realidad de esencias puras. Estas esencias «han sido vistas por los que han estado más cerca de Dios».

Acaso estamos lejos aún de la comprensión absoluta del valor del arte de Brâncusi. Conocido, admirado por las élites artísticas de su generación, que ven en su obra una creación que participa de las fuentes mismas, puras, primordiales a la vez enormemente decantadas, del arte, Brâncusi ha sido y seguirá siendo durante mucho tiempo acaso en el espíritu de las generaciones un solitario. Elaborada a lo largo de una vida intensa y ampliamente reglamentada por los años, su obra hace patente, evidentemente, una gran victoria. La victoria del arte

mismo, una victoria que es de por sí un milagro, en una época de transiciones, de búsquedas febriles, de crisis.

V

Llegamos ahora, al fenómeno Picasso, como expresión de la sociedad española de su tiempo, de la sociedad y del arte de su época, en los términos más amplios posibles. El caso es patente. Quien haya tenido ocasión de ver la reciente retrospectiva grande Picasso en París, no habrá podido no estremecerse ante un hecho. Ante el auténtico gigantismo de la obra de Picasso. Muchas cosas serán acaso discutibles. Esta en cambio no: el gigantesco afán de expresarse en todas las dimensiones de lo plástico y lo figurativo de este español que fue por encima de todo un artista integral. Apliquemos por un momento a Picasso estas frases de su amigo y contemporáneo André Breton: «Una de las grandes hazañas del arte moderno será el haber abatido el mundo de las apariencias, intentado rechazar todo lo que no es sino cortical, para remontarse hasta la savia misma de las cosas.»

Es verdad que André Breton no hizo entrar a Picasso en el castillo de los surrealistas. Pero le hizo el honor de dejarle cazar a sus anchas por los alrededores. El fruto de la caza ha sido enorme, una producción que supera en volumen todo lo que hayan acumulado en tesoros los afortunados moradores del castillo. No quisiéramos detenernos sobre la importancia del arte de Picasso, ni siquiera dentro de los términos que aquí nos preocupan: los que nos impone el estudio de las relaciones entre arte y sociedad, en nuestro tiempo. Picasso es un artista que goza de una abrumadora bibliografía crítica. Sería imposible resumirla aquí, donde por otra parte hay grandes especialistas en Picasso. Quisiéramos aludir simplemente a un hecho. Picasso es, como pocos, un artista verdaderamente de su tiempo. La sociedad de su época, más concretamente la sociedad española, halla en su arte un vehículo enormemente veloz y seguro, para buscar aquella verdad originaria de las cosas, que es la hazaña más importante de toda empresa artística. Esta hazaña Picasso la realiza con un estilo español, con un temperamento español y con formas expresivas que tanto más universales se nos antojan en cuanto más españolas son. En el caso de Picasso nos es más fácil reconocer el sello que en el caso de Falla, ya que en lo que Picasso realiza hay antecedentes, cosa que no ocurre con lo que hace Falla. Tomemos como ejemplo la *Tauromaquia* de Goya y la de Picasso. Con la diferencia que lo que en Goya es, en este sentido, esbozo, en Picasso es obra acabada, perfecta, idea que busca significaciones y consigue representaciones absolutas, de una

realidad que, en la intención de Picasso, quiere integrar lo español en un universo más completo y más primigenio: el universo ibérico. El toro de Picasso es una significación gloriosa. Acaso el único elemento definitivamente triunfante entre los elementos vivos de su arte. Su salvaje brutalidad se proyecta sangrienta, dominante, sobre una humanidad triste, de máscaras. Así ha querido Picasso captar la realidad española. A través de una reducción ontológica a un símbolo primigenio, en un marco agonal donde el hombre ya no es protagonista. ¿No es acaso esta una intuición española del destino del hombre, en un mundo dominado por la fría civilización mecánica y técnica?

VI

Las relaciones entre el Arte y la libertad están contribuyendo cada vez más a forjar una nueva idea de la función del Arte mismo. Función social en primer término, pero función esencialmente libertadora de las energías creadoras del individuo. La sociedad y el Estado están presentes, bajo este aspecto, en un vasto proceso de transformaciones y presentes sobre todo en el drama mismo del Arte contemporáneo. Para ello, no sería exagerado afirmar que en gran parte la gran rebelión de las energías jóvenes en el campo intelectual, la gran serie de «revoluciones culturales», en mayor o menor grado, hallan en el proceso transformador del Arte, una reserva, una fuente inspiradora y un fin. Tan es así, que dos de los tres grandes «M» de hoy (Marx, Mao y Marcuse), a saber, los últimos dos en la lista, buscan en el Arte su mayor refugio al recomendar a la juventud de Occidente una gran rebelión contra el Estado y la Sociedad represiva.

No cabe duda de que si hay un tipo de Estado interesado en la función social del Arte, éste es el Estado soviético. Ultimamente, *Pravda* y la propaganda soviética han atacado violentamente a dos marxistas de ingenio, como son Marcuse y Mao, por la alianza con la mentalidad «burguesa» occidental. Al celebrar la Unesco el aniversario del nacimiento de Marx, Marcuse, citando a Mao, ha dicho en París, entre muchas otras cosas, que en Occidente la clase obrera ya no es una clase revolucionaria. Que la verdadera fuerza revolucionaria es la juventud intelectual rebelde. Y que su rebelión había de producirse sobre todo en el terreno de la cultura y del Arte. No es extraño que el estado soviético reaccione con gran violencia contra Marcuse y su nueva imagen del marxismo. Marcuse había proclamado ya hace algunos años, en su libro *Soviet Marxism,* que el Arte constituía una de las «zonas peligrosas» que se hallan por debajo o allende el control del Estado y de la Sociedad represiva, una zona única donde hoy es po-

sible aún la libertad y cualquier acción libertadora. El Arte se ha convertido, por otra parte, en una fuerza política, pero ella sigue siendo Arte en la medida y sólo en la medida en que es capaz de «preservar las imágenes libertadoras» del hombre. «En una sociedad que es, en su totalidad, la negación de estas imágenes, el Arte no puede preservarlas sino a través de una negación total, a saber, no sucumbiendo a las normas de la realidad aservida, sean en el estilo, en la forma o en el contenido. Más totalitarias se tornan las normas, mayor control ejerce la realidad sobre cualquier forma de lenguaje y de comunicación, más tiende el Arte a ser irrealista y surrealista, más se desplazará de lo concreto hacia lo abstracto, de la armonía hacia la disonancia, del contenido hacia la forma. El Arte es así la negación de todo lo que se ha convertido en una parte esencial de la realidad establecida. Las obras de grandes artistas 'burgueses' antirrealistas y 'formalistas' son mucho más fieles a la idea de la libertad que el realismo socialista y soviético.»

El último volumen de los «Encuentros internacionales de Ginebra» de 1967, con el título *El Arte en la sociedad de hoy*, que acaba de aparecer, trata ampliamente éste y otros problemas relacionados con las funciones sociales del Arte. Han tomado parte en los interesantes coloquios Jean Leymarie, James Sweeney, Th. W. Adorno, Ives Bonnefoy, Gaëtan Picon, René Clair, Jean Starobinski, Jean Rousset, Alejo Carpentier, George Cattaui, Jean Wahl. De este volumen me ha quedado impresa una bella frase de Jean Wahl, al hablar de la ausencia de la metafísica en la creación artística contemporánea. Es una afirmación que me ha dado enormemente que pensar, y que puede dar mucho hilo a torcer a los que piensan en el triste destino de la metafísica en el mundo de hoy. «A través de la ausencia de la metafísica —ha dicho Jean Wahl, filósofo de finas sutilezas últimas, a quien tuve el gusto de tratar en los convenios de Bressanone y Bolzano, en su breve intervención— a veces la ausencia de la metafísica es más metafísica que la metafísica.» El tema de la separación, fundamental en la estética soviética, entre esencia y existencia, en el proceso del Arte y de la creación, se nos antoja haber sido el trasfondo permanente de los últimos «Rencontres» de Ginebra, célebres reuniones de la inteligencia europea, donde antaño brillaron las inteligencias de Eugenio d'Ors y de Ortega y Gasset. La estética soviética ataca «el antagonismo insuperable entre la existencia y la esencia» y pretende realizar su unidad en el contenido del arte realista normativizado por la Sociedad y el Estado. Se trata de una nueva forma de *sacralización*, esta vez a un nivel inferior y conformista del Arte, donde todo elemento catastrófico es excluido.

Pero es imposible aceptar como tal este proceso nivelador en el Arte de hoy, sobre todo en las relaciones entre el artista y la Sociedad. Alguien en Ginebra ha reactualizado una sugestiva idea de Chesterton cuando decía: «Nuestro mundo moderno está todo él lleno de viejas ideas cristianas, que se han vuelto locas. Así, asistimos a la reactualización de los elementos sacrales en el Arte, pero trátase de una sacralización en la anarquía». «El elemento sacral está hoy vivo —decía René Schaerer—, incluso si Dios ha muerto; pero se trata de lo sagrado que ya no posee centro, que no está en orden... Hay como una especie de politeísmo de lo sagrado, una mitología de lo sagrado.» Asistimos, en estos términos, a un amplio proceso de disociaciones y de rebeldías, que hallan en el Arte su campo de acción y de despliegue creador. Por un lado, el Arte de hoy parece restringir su campo al dominio de lo inmanente; por otro, parece inspirarse en las reservas reducidas de lo inmediato. Jean Starobinski habla de una experiencia de la impersonalidad pasional que tuvo lugar en los surrealistas y del riesgo inmediato de una impersonalidad indiferente. Gaëtan Picon habla de los peligros de una cultura cerrada, contenida precisamente en el arte impersonal. Lo cierto es que el Arte de hoy no posee finalidades, y que, en todo caso, si las posee, que se trata de finalidades oscuras. Pero lo indudable es que en sus esfuerzos hay una tensión anticipadora innegable, lo que ha sido siempre el esfuerzo más apreciable de toda empresa artística y creadora. El célebre verso de Rimbaud: «Es preciso ser *absolutamente moderno*», se ha convertido en el *leitmotiv* de la creación artística contemporánea, y en cuanto tal incide ampliamente sobre la función social del Arte, sobre las relaciones entre el Arte y la Sociedad. Adorno actualiza esta necesidad íntima en la afirmación de que «incluso bajo el aspecto mediocre de la imitación, la necesidad de ser moderno es una parcela de la energía productiva».

Pero la fase en que se vive es enormemente desconcertante. En el siglo en que el Arte posee una función social más honda que en ningún otro siglo, el Arte busca sus energías fuera de los límites de las fuerzas sociales y estatales, que son represivas por definición. En la edad de las simplificaciones estructurales, el Arte busca en sus reservas últimas las energías de la libertad; es rebeldía, disociación, antagonismo, un campo cada vez más adverso a los dominios del orden y las categorías. Theodor W. Adorno se pregunta, incluso, cuál es el lugar del Espíritu en el Arte de hoy. Recuerda la anticipación de Hegel, cuando hablaba de la espiritualidad del Arte, a la cual define una victoria pírrica. Cita el destino que ha tenido en nuestro siglo un libro como el de Kandinski sobre *Lo espiritual en el Arte*. Hoy en día

el espíritu parece, sí, que existe en el Arte, pero desempeña la función yuxtapuesta que tenían las alegorías en el Arte clásico. El único elemento unificador, en el vasto proceso de disociaciones del Arte de hoy, parece ser la idea concreta que hoy en día se tiene del Arte. Según Adorno, Schönberg ha sido un precursor de esta idea central, concreta, del Arte, cuando ha elaborado una «Lehre vom musikalische Zusammenhang», es decir, una doctrina de la organización musical coherente. Con lo que se quiere llenar el vacío de las significaciones, de la unidad del Arte, de la finalidad y de sus elementos sacrales propiamente dichos.

La situación nos aparece admirablemente transfigurada en las consideraciones de Stéphane Lupasco en su libro *Science et Art abstrait*. Para quien sigue la estética soviética de la unidad objetiva entre el Arte y la Ciencia, las consideraciones de Lupasco ofrecen un campo de choques mentales de incandescencias y fuerza sugestiva últimas. Lupasco no estaba presente en Ginebra. Pero ¿cuánta comprensión hubiera aportado allí, de una nueva idea del Arte, a través de una perspectiva completamente inédita entre la experiencia, esta vez emparentada, de la ciencia contemporánea y del Arte abstracto? Comprensión de enormes consecuencias, atrevida al máximo, por la cual Lupasco nos lleva, a través del proceso de la afectividad creadora, a un universo donde todo es relación y devenir, cuyos términos iniciales o últimos permanecen inasequibles. Todo, menos los datos profundos de la afectividad creadora, que se basta a sí misma y se relaciona consigo misma, «en su naturaleza rigurosamente singular». Ella se impone a sí misma, y en cuanto afectividad, es un dato ontológico. Ella se torna creadora por un proceso enigmático que Lupasco designa como metaafectividad, a la cual «el sistema biológico no puede soportar en su calidad masiva de dolor, y la elimina en un vivo y brusco placer, que el sistema psíquico sólo por sus tumultos y los conflictos profundos de su fina materia, por su doble y permanente conciencia de la vida y la muerte, a saber, por su conciencia de la conciencia, la tamiza, se diría, y apaga en ella su sed. Por ello, el pintor 'abstracto' intenta abstraer lo psíquico puro y las delicias de su tormento, como su substancia misma y su ser. Especie de gracia singular y trágica de lo incondicional, escándalo de la eternidad».

Para esta mente prodigiosa, las artes plásticas, abstractas, son uno de los elementos más singulares y más importantes en la historia del hombre. Paralelo y emparentado en valor a la física cuántica y a las revelaciones contemporáneas de la biología. Las aventuras del Arte se compenetran así, con la aventura de la Ciencia y del Arte ofrecen una idea completamente nueva. Una idea donde pulsan descubri-

mientos en el campo de los hechos vitales, de la materia y la energía, y las prodigiosas perspectivas de la lógica de los antagonismos y de la lógica dinámica de la energía y la contradicción. Una idea que proclama que en cuanto creadores, poetas y artistas «se sumergen y se mueven en una zona específica y profunda de la energía», «zona energética oscura y, sin embargo, capital para el hombre», «alquimia enigmática», para elaborar, en el juego eterno, entre el sueño y la realidad, «actualizaciones y potencializaciones antagónicas y alternativas» creadoras. Una idea que ve, en la eclosión del arte abstracto, una relación misteriosa, que busca zonas allende lo psíquico, allende la representación sensible del mundo, una región abismal que prefigura la muerte del Universo y esquematiza «el sueño premonitorio y ciego de la vida, su diferenciación monstruosa y su despliegue final en una diversidad ilimitada y vana».

Jorge Uscatescu
O'Donnell, 11
Madrid



HISPANOAMERICA A LA VISTA

SOBRE «LOS CACHORROS»

POR

JULIO ORTEGA

Se ha señalado detalladamente las implicaciones temáticas, y la incidencia crítica que de ellas se deriva, en las novelas de Mario Vargas Llosa. De los novelistas que hablo aquí (1), Vargas Llosa parece el mayormente adscrito a la perspectiva de evidencias críticas en la novela. Este paso temático y esas resonancias de la anécdota, en las novelas de Vargas Llosa, nacen probablemente del hecho de que sus obras parecen planteadas en un nivel de inmediatas relaciones entre una realidad concreta, la peruana, y una realidad literaria, la que recrea. Novelas de espacio, de ambientes, de acción, las de Vargas Llosa, sin embargo, no podrían ser simplemente reducidas a un criterio tradicional de la novela verista, porque ellas tienen de todos modos en sí mismas sus leyes y necesidades. Es por eso que aquella relación, al parecer transparente, entre una realidad tratada y una realidad producida resulta más compleja en estas novelas: Vargas Llosa reúne, visible o secretamente, varias líneas de creación, varias tendencias que señalan su linaje literario, y la misma curva progresiva de sus obras anuncia un proceso en estas relaciones. Su interés básico en observar al individuo en la acción espacial de la aventura tiene que ver, sin duda, con su declarada admiración por la novela de caballería: la aventura del caballero andante tiene la resonancia de un mito porque compromete a la realidad toda desde su fantasía, así como en Vargas Llosa el mundo está comprometido en la acción del personaje. También estas novelas son de estirpe flaubertiana por el culto pasmoso de una objetividad minuciosa, como por la ausencia total del narrador en los personajes de la obra. Las técnicas que Vargas Llosa utiliza tienen que ver también con esa objetividad sin relieves verbales, con ese plano fijo y continuo de un corpus que evoca los mecanismos del *noveau roman*. De algún modo, Vargas Llosa también prosigue, transmutándola, una tradición narrativa latinoamericana, donde el individuo está o determinado o definido por su doble medio, social y geográfico.

(1) El autor se refiere a su libro en preparación *La nueva novela latinoamericana*, del cual este artículo es un capítulo.

El crítico Wolfgang A. Luchting, por ejemplo, ha dicho que el individuo de Vargas Llosa aparece en un contexto definido por la educación, en su más amplio sentido: sea la escuela, la familia o simplemente un banco. Y este contexto se caracteriza por su mecanismo frustrante: el colegio, religioso, militar o estatal, como la misma sociedad, llevan inexorablemente a ese individuo al fracaso de sus ambiciones, porque esa inserción suya en su sociedad, esa doble relación, en estas novelas, anuncia el fracaso de las empresas humanas. En este más amplio círculo serán temas o tópicos de Mario Vargas Llosa la moral conflictiva, las relaciones sin solución de padres e hijos, la violencia como máscara, señalados, además, por la ambigüedad, por el conflicto de valores y justicia, por la opacidad de una realidad en obvio proceso de cambio.

Al margen de estas consideraciones críticas, también se han destacado otros aspectos de la obra de Vargas Llosa: una dimensión mítica y aquella dimensión de ambigüedad. Acaso sugerida por el propio autor, la crítica aceptó por dado ese mundo mítico a partir de *La casa verde*. Pero, como ha observado Wolfgang A. Luchting, las secuencias sobre la construcción de la casa verde, y su resonancia misteriosa y curiosa en el pueblo, pertenecen más bien a las propiedades de la leyenda. En una carta al mismo Luchting, que éste ha publicado en uno de sus trabajos, Vargas Llosa dice, refiriéndose al hecho de que no se puede asegurar si la muerte del Esclavo en *La ciudad y los perros* es un crimen o un accidente: «Tal vez la ambigüedad que trata de mostrar todo el libro como característica primordial de todos los actos humanos se halla en cierta forma 'simbolizada' en este episodio anfibológico.» Lo interesante aquí, me parece, radica en la visión conductista, psicológicamente objetiva, que hay en la aprehensión de la realidad en este autor. Claro que él dice «actos» en un sentido más genérico, pero es obvio que en sus novelas la realidad se da en las conductas, en la acción, en las relaciones desnudadas en su objetividad más inmediata. De allí que en casi todos sus personajes la inmediatez, la tensión del instante, los muestre sumidos en el acto, proyectados por el acto como sobre una pantalla en blanco y negro. Los personajes de Vargas Llosa a veces recuerdan ese teatro prolijo donde el actor se hinca las uñas, se muerde los labios, transpira o tiembla: quiero decir que es notable el relieve gestual de sus personajes, la evidencia de su absorción por sus actos. No es raro por eso que los personajes de estas novelas apenas asistan a su propia conciencia, a conflictos que los muestren bajo luces más complejas. Los conflictos que revelan la ambigüedad radican, en sus momentos más intensos, en una ambivalencia moral, que impregna de culpabilidad a

los personajes, que los hiere en la inocencia o en algún secreto arquetipo ideal desencantado por la realidad. Y estos problemas se dan siempre en relación: la imagen del individuo está así dada por la malla de sus relaciones; es típico por eso que Cuéllar, por ejemplo, no esté solo en ningún instante de *Los cachorros:* todo el espesor de su vida privada y de su conciencia está dado en relación. La inflexible objetividad con que Vargas Llosa narra sus mundos objetivos o en trance de visible objetivación me parece que crea también esa inflexible *presencia,* el «estar ahí» concreto de los personajes y sus dramas como del propio lenguaje del autor. Y ésta es una presencia que se quiere tangible, visible: el lenguaje de Vargas Llosa posee una connotación primordialmente designativa, presentativa, también ese lenguaje es una malla gestual dentro del lenguaje. La nitidez casi hierática de su lenguaje tiene que ver con esa percepción inmediata de la realidad de su propio mundo, con esa voluntad de objetivación: el lenguaje está aquí presente, se basta a sí mismo, su secreto está en su evidencia.

Del mismo modo que la realidad no es mítica en estas novelas, sino que se apoya en la leyenda, a mí me parece que la realidad más que en la ambigüedad se muestra en la inmediata ambivalencia. En las novelas de Vargas Llosa hay un curioso amalgamiento de naturalismo y realismo poético, de psicología y de esquematismo, de espacio tradicional y de tiempo conflictivo; de un mundo, en fin, que pertenece a la novela latinoamericana tradicional y de otro que pertenece a la última novela. No porque se pueda establecer una separación entre el mundo de sus obras y su formulación técnica, no porque esos mundos estén revertidos en formas tensamente actuales; acaso porque las evidencias de esos mundos parecen postular una crónica de la realidad inmediata, porque la complejidad de los mismos parece apoyarse en los mecanismos de la complejidad de sus formulaciones, en la elaboración formal de la complejidad.

En el caso del mito, que es más bien leyenda, es curioso observar que en el mecanismo de la escritura Vargas Llosa *sí intenta* una resonancia mítica. Las secuencias sobre la edificación de la casa verde, en esa novela, quieren sugerir esa dimensión mítica a través de una escritura cronicada, apócrifa. La novela no llega a adquirir la dimensión mítica que, por ejemplo, es tan tangible en novelas de Carlos Fuentes, pero esa escritura quiere sugerir esa persuasión con la sola presencia de su materia y de su lenguaje. Algo similar ocurre con el problema de la ambigüedad. Es también un mecanismo de escritura, una opacidad narrativa, la que quiere convocarla. La muerte del Esclavo, que Vargas Llosa encuentra «simbólica» de la ambigüedad toda de *La ciudad y los perros,* es ambigua en la escritura más que

en la acción de la novela, porque el autor aquí está escamoteando una declaración, escondiendo al autor del asesinato o la posibilidad del accidente. En *La casa verde* la ambigüedad se basa en los cambios de nombre de los personajes, nombres que equivalen a distintas acciones o etapas de sus vidas: Bonifacia es la selvática, el sargento es Lituma, don Anselmo es el arpista, o sea que esa ambigüedad es un mecanismo de la escritura, un ocultamiento del relato que luego se evidencia en el montaje del mismo relato. La complejidad del relato no es, me parece, una complejidad temática del mundo narrado, sino un mecanismo formal para entender complejo ese mundo.

Lo que ocurre, pienso, es que de una novela a otra Mario Vargas Llosa ha ido aplicándose mayormente a las complejidades naturales de una creación novelesca, a la independencia progresiva de sus obras como hechos de ficción. Por eso de la inmediatez temática de *La ciudad y los perros* a la construcción poética de un mundo narrativo en *La casa verde* hay un notable trecho de diferencias. Germán Colmenares, analizando el fenómeno de la realidad en las novelas de Vargas Llosa, dice de *La casa verde:* «Lo que convierte todas estas historias en una novela reside en su calidad puramente literaria de no apoyarse en la realidad, y, sin embargo, imitarla.»

Si prefiero hablar aquí de *Los cachorros* (2) es porque esta novela corta o relato largo me parece, de algún modo, una metáfora nuclear en la obra de Mario Vargas Llosa. En *Los cachorros* creo que el tratamiento de la realidad es íntimamente metafórico, parabólico: la recurrencia característica de los temas de la educación, la familia, la amistad, en sus marcos de violencia moral, y aun la recurrencia del contexto juvenil, están en esta novela más íntimamente trabados en la escritura, no porque sean más fluidos o transparentes, sino porque son, justamente, más contradictorios o paradojales, lo que está más cerca de una visión más compleja de la realidad en la literatura.

La primera paradoja de este libro radica en que el personaje es y no es un castrado. Es evidente que Pichula Cuéllar ha sido castrado por un perro, pero no es evidente que sea un castrado. Quiero decir que en la delgadez del relato, en su juego verbal irónico y dócil, en la conducta de los personajes basada en la otra ironía de los lugares comunes, la castración de Cuéllar adquiere una curiosa ambivalencia, una más irónica normalidad. Ambivalencia que es imposible referir a la realidad (por más que se señale el hecho de que realmente un muchacho fue castrado por un perro hace muchos años en Lima), pues un castrado en la realidad supone un drama muchí-

(2) MARIO VARGAS LLOSA: *Los cachorros*. Edit. Lumen. Barcelona, 1967.

simo más complejo, total, que revierte la realidad en una ambigüedad nerviosa, tal como se plasma en la poderosa novela *Fiesta*, de Hemingway. Yo diría por eso que la castración apenas si es aquí un tema, me parece más bien una metáfora, una alegoría de la posibilidad de que alguien sea un castrado, una curiosa desmitificación de esa atroz posibilidad. Así la castración de Cuéllar no pertenece a un tema de la realidad, sino que pertenece exclusivamente a la metáfora que es esta novela, a la realidad verbal en que la anécdota se sostiene. De aquí la pátina de juego e ironía de este lenguaje, como atemorizado de que se tome demasiado en serio el accidente de Cuéllar, como si reclamara que se lo adelgace en la leve secuencia de una verbosidad tierna y juvenil. Dije que Vargas Llosa, con este procedimiento, desmitifica el tema. Y esto tiene que ver también con esa presencia en su narrativa de tendencias tan diversas, de herencias tan remotas y tan actuales: parecería que Vargas Llosa es un naturalista que desnaturaliza, un realista poético que vulgariza, un curioso idealista escéptico y también un autor tentado del efectismo y la truculencia como cuestionamiento oscuro de su misma proclividad realista y crítica.

Truculenta, irrisoria, la historia de Pichula Cuéllar se puede leer como un *comic story* tanto por el trazo rápido de sus escenas como por su también irrisorio y satírico uso de escenarios que son tópicos comunes de la adolescencia. Esos escenarios tópicos aquí sugieren la caricatura, el pastiche; a la apócrifa selva de *La casa verde* corresponde aquí una Lima de vodevil. Para tomar en serio este texto hay que empezar por no tomarlo en serio.

Llegué a esta nada ortodoxa conclusión analizando un problema de verosimilitud en *Los cachorros*. Nada de lo que ocurre en el texto parece verosímil y, sin embargo, es verosímil: a partir de la realidad parece poco posible una castración con una atmósfera como la que el libro plantea; y a partir de la realidad del libro, dentro de esa realidad literaria, también parece poco posible una gravitación verosímil sobre la realidad tangible. Esta gravitación puede ser hallada en la recurrencia temática, aunque aquí esté adelgazada por la alegoría, por el hecho de que el texto es una metáfora: une una realidad tangible y otra realidad literaria no en un puente, sino en una zona parabólica donde la misma literatura se adelgaza. Esto explica la composición del texto en base a lugares comunes: los deportes de la niñez, los domingos y el cine, el aprendizaje del baile, las primeras fiestas como los primeros cigarrillos o enamoradas o borracheras, etc., todo ese conductismo típico de la adolescencia, ella misma como lugar común. Y también esta composición se basa en una geografía que insistentemente se quiere precisa: el autor pasea a sus personajes por tien-

das, cines, colegios, calles, y hasta un prostíbulo, que son otros tantos lugares comunes de una pequeña Lima mitológica. Con esta recurrencia doble del lugar común el texto adquiere su necesaria tersura de espacio y tiempo, de verosimilitud literaria y real para su estructura de crónica oral. Sobre esta base, que en la enumeración crea también un ritmo, entramos ya fácilmente en la mayor convención del relato: su largo tiempo vital, la historia empieza cuando Cuéllar entra al tercero de primaria y concluye cuando los amigos tienen ya casita propia e hijos que, por supuesto, también estudian en el Champagnat.

Los cachorros tiene en ese ritmo su mejor mecanismo para ser un relato independiente de la realidad e independiente de la literatura verista: la lectura corre, digamos, a 45 revoluciones por minuto; y esta medida musical no es tan gratuita porque el ritmo fluido y la melosa melodía de un habla dirigida desde y a chicos mimados, crea una propiedad musical, esa unidad de habla, irónica y piadosa a la vez.

La permanente oralidad y fluidez de este mecanismo hará que la frase se amplíe, trastrocando en la misma yuxtaposición personas y tiempos. El relato está organizado sobre la base de la tercera persona, que mira hacia atrás en la perspectiva del recuento actualizado por el dinamismo de la primera persona del plural, instaurada ya en el presente del relato. Tiempo pasado y tiempo presente se unen así en la unión de dos personas distintas que narran inmediatamente dentro de la frase: «Todavía no llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del «Terrazas», y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces. Ese año cuando Cuéllar entró al Colegio Champagnat». Esta unión de dos personas diferentes para el relato llega a una íntima cercanía, como en: «los seleccionados *nos* vestíamos para ir a *sus* casas a almorzar»; «su viejo se lo había contado a su vieja y aunque se secreteaban *él,* desde *mi* cama de la clínica, los oyó»; «al principio *ellos* le *poníamos* mala cara»; lo cual indica que en el amplio corpus de la primera persona del plural («nos decía», «le dijimos» son indicaciones de la crónica) y en la objetivación que ofrece la tercera persona, asoma también la primera, el yo de Cuéllar; pero sólo el suyo, porque aquí el narrador es colectivo, múltiple: el nosotros es su curso. Esta inserción de personas en la misma frase crea el desplazamiento de la sintaxis, su amplificación, y también una curiosa actitud del narrador doblemente objetivado: apoya el relato en el plural narrativo, pero también en esa tercera persona. No obstante, o por eso mismo, Vargas Llosa resulta aquí un cómplice verbal: su objetivación en la tercera

persona está comprometida de todos modos con el tono de habla del narrador colectivo. Y esta complicidad verbal sí es un relieve, o sea que este lenguaje es notablemente distinto al de sus dos novelas.

La segunda frase del texto introduce ya, en el mismo nivel de recuento inmediato, el diálogo: «Hermano Leoncio, ¿cierto que viene uno nuevo? ¿Para el «Tercero A», Hermano? Sí, el Hermano Leoncio apartaba de un manotón un moño que le cubría la cara, ahora a callar.» Pero el diálogo no requerirá diferenciarse: forma parte de la yuxtaposición, del recuento veloz, siendo otro relieve del lenguaje.

Así, a la metáfora del tema sucede una metáfora del lenguaje, o al revés. La imbricación, tan fluida, de tercera persona (narrador objetivo y a la vez comprometido) y de primera persona del plural (narrador actor y objetivado en el recuento) y el diálogo que actualiza el relato en el presente, es también una metáfora verbal, una unidad de dos secuencias de lenguaje para forjar otra. Esto crea una íntima dialéctica de realidad y fantasía, de veracidad y de parábola, que es central al tema mismo, que es fundamental para hacer del tema una realidad literaria original.

Y esta complejidad verbal, a diferencia del parecido tratamiento fraseológico de algunas secuencias de *La casa verde,* está aquí modulada por una norma lingüística oral, conversacional, de modo que las transposiciones adquieren una dócil sencillez; muy diferente me parece la atmósfera verbal cerrada de aquellas secuencias de *La casa verde.* En esa novela una frase como ésta, elegida al azar: «Ellas se miran, cuchichean, dan brinquitos, entran a la cabaña del frente, y desde las matas que los ocultan, el Rubio apunta con un dedo al río, ya bajaron mi sargento, amarraban la canoa, ya subía mi Sargento y él calzonazos, que viniera y se escondiera, Rubio, que no se durmiera», una frase como ésta revela una formulación semejante a la de *Los cachorros,* pero la diferencia es notoria en la intención: allí Vargas Llosa persigue la unificación de situaciones, voces y personajes a través de la objetivación gestual: los mismos diálogos aparecen sofocados, convertidos en elementos de la acción; los verbos están atados a la yuxtaposición del relato a partir de un tiempo pasado, perspectiva verbal que crea ese dinamismo contenido, refrenado, a veces jadeante. Más libre es, pues, la fórmula verbal de *Los cachorros.* Y lo es por esa presencia de la primera persona en el plural, que actualiza y revela la acción, así como por el profuso empleo de las conjunciones que enlazan en un ritmo rápido el largo tiempo de la historia. El ritmo reemplaza aquí al espacio y al tiempo.

La complicidad verbal del autor con los ritmos de la conversación adolescente se hace visible en el uso abundante de los diminutivos

(están prácticamente en todas las páginas del texto) que crean esa familiaridad festiva del grupo, esa ternura compartida gratuitamente. También radica en el uso de onomatopeyas, muy libres, que fácilmente asociamos al *comic story:* bauuu, uuuaauuu; guau guau (naturalmente); shhp shhp (helados); pam pam (pistolas); fffuum el poderoso Ford), píquiti píquiti juas (el chisguete); bandangán, pst pst, brrr, chist, etc. Y también en esas reiteraciones calificativas, que son básicas aquí para asegurar esa melosa melodía del grupo mimado: «traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces»; «el interesante, el torcido, el resentido»; «se le comprendía, se le perdonaba, se le extrañaba, se le quería», reiteraciones que están también en el diálogo, sobre todo apuntalando el juego de interrogaciones dóciles, afectivas.

Es obvio que esto no quiere ser un análisis lingüístico ni mucho menos: simplemente quiero sugerir cómo las formas verbales actúan aquí como significantes de una metáfora verbal más amplia. Así, el amplio empleo de los diminutivos no sirve solamente para crear intimidad y leve ironía, uso evidente al fin y al cabo, sino que va más allá; leyendo el relato advertimos en un primer plano la fluencia oral y el tono adolescente; pero conforme el tiempo vital del relato avanza, empezamos a advertir que esa verbosidad casi infantil (y hasta casi feminoide de su contexto burgués, según lo sugiere el uso de «regio», exclusivamente femenino en el habla limeña) se va convirtiendo en un curioso balbuceo: se trata de una contradicción entre la edad de los personajes y el tono de habla que sigue siendo idéntico, tan andrógino o asexuado como en la infancia; me parece que aquí ese íntimo contraste está postulando una especie de infantilidad permanente: el balbuceo irritante de los personajes hacia el final del texto los configura ya fuera de la anécdota, los señala como hombres estupidizados por la prolongación de reacciones privativas de la adolescencia. Y en esta configuración los diminutivos tienen su lugar; recordemos el último párrafo del texto:

«Eran hombres hechos y derechos ya y teníamos todos mujer, carro, hijos que estudiaban en el Champagnat, la Inmaculada o el Santa María, y se estaban construyendo una *casita* para el verano en Ancón, Santa Rosa o las playas del Sur, y comenzábamos a engordar y a tener canas, *barriguitas,* cuerpos blandos, a usar anteojos para leer, algunas *pequitas,* ciertas *arruguitas.*»

Es a través de esos diminutivos que el autor los caracteriza (y el lector los juzga), a partir de la norma de un lenguaje establecido por el mismo texto. *Los cachorros* es por eso, en el lenguaje y en el tema, en la unidad del tratamiento, una parábola: la parábola de la integración social, del tránsito de la adolescencia a la edad adulta y social.

Y esta integración, por esos mecanismos, se resuelve en infantilismo, en inmadurez. Así, ésta es una parábola poética cuya relación con una realidad tangible, social y concreta, se produce parabólicamente a través de la verbalización de un mundo a su vez parabólico de la literatura.

Pero en el centro de esta parábola de la integración (que me parece comprende a los temas de educación, amistad, traición y moral sugeridos también en el texto) hay otra parábola, o el otro lado de la misma, que corresponde a la no integración: la irrisoria suerte del personaje central, la marginación ridícula de un castrado por esa misma sociedad. (No olvidemos que el perro se llama «Judas» con justicia poética y también con la ironía que hace de Cuéllar un Cristo traicionado en ese Huerto de los Olivos que es el colegio religioso). Pichula Cuéllar (que en el texto casi siempre es Pichulita) ha perdido en el accidente el símbolo social de su integración: condenado a una marginación de la vida «normal», y mal protegido por el convencionalismo de sus padres y el destino vulgar de sus amigos, Cuéllar se lanza también a una irrisoria y suicida violencia, se hace sospechoso de homosexualidad y simplemente perece en la neurótica prolongación de otro infantilismo; así, a la inmadurez de la integración corresponde también la neurótica inmadurez de la no integración.

Metáfora de realidades evidentes y literarias, parábola de su propia formulación, *Los cachorros* es la obra más libre de Mario Vargas Llosa, la más abierta a las posibilidades de cuestionar una lectura sólo complicada por los montajes. En las excelentes novelas de Vargas Llosa, la lectura, siendo múltiple, es única: el lector avanza a través de una suma que es una reconstrucción. En cambio, *Los cachorros* forja su propia convención literaria y la exige del lector a través de esos niveles de metáfora y parábola, de ficción y realidad ficcionalizada.

JULIO ORTEGA
Alfonso Ugarte, 1.228-62
LIMA (PERÚ)

SURGIMIENTO DE LA CRITICA LITERARIA EN CUBA

POR

SALVADOR BUENO

Como es sabido, el cultivo de las letras en Cuba aumenta muy lentamente a través de los siglos XVI, XVII y XVIII, y en las dos primeras centurias de colonización difícilmente podemos encontrar obras que puedan titularse literarias, salvo muy contadas excepciones. Toma impulso nuestra literatura a tenor con el progreso social y económico a partir de 1790, aproximadamente. Sin embargo, en algunas obras anteriores a dicha fecha —que señala la transformación de la isla de una mera factoría y estación de paso a una verdadera colonia floreciente— podemos señalar ciertos tenues aportes críticos.

La primera obra de importancia escrita en Cuba es el poema épico, original de Silvestre de Balboa, titulado *Espejo de paciencia,* escrito en 1608 en la villa de Puerto Príncipe, hoy llamada por su nombre indio Camagüey. En el prólogo «Al lector», Balboa explica cómo decidió escribir este poema para narrar la paciencia con que el obispo Juan de las Cabezas Altamirano sufrió los maltratos de su prisión a manos del pirata francés Gilberto Girón. Balboa revela su cultura clásica: «Fingí, imitando a Horacio, que los dioses marineros vinieron a la nave de Gilberto a favorecer al Obispo», haciendo intervenir la maquinaria épica, tal como acostumbraban los autores renacentistas. El autor pide disculpa a sus lectores para que disimulen los errores de su obra, y concluye el prólogo con una frase extremadamente sobria: «Dios ponga tiento en tu lengua», pide al lector.

En la «Carta dedicatoria» al obispo, Balboa recuerda que durante una visita a Puerto Príncipe éste se quejó de que Balboa no le hubiera mostrado alguna obra poética, «alguna cosa —dice— de esta pequeña gracia que Dios me comunicó», a consecuencias de lo cual tomó la pluma y escribió el relato poético de la prisión del obispo, «tan sentida y llorada por toda esta Isla». Balboa escribió el poema cuatro años después de haber ocurrido los hechos de que habla. Pero reparemos en la forma en que designa Balboa su capacidad poética: «esta pequeña gracia que Dios me comunicó». También resultan de interés estas palabras del prólogo: «No te pido que encubras mis faltas —dice

Balboa a sus posibles lectores—, que bien sé que por mucho que te lo ruegue no lo has de hacer; ni tampoco te pido que leas lo que fuere de tu gusto, que sería necedad mía pensar que la rudeza de mi ingenio lo puede dar a nadie. Lo que te suplico es que no te arrojes luego a condenar por malo lo que por ventura ignoras: déjalo al tiempo que haga su oficio, que en el discurso de él quedarás desengañado» (1).

Poca atención podemos prestar a esta primera obra literaria escrita en Cuba, poema primitivo aunque haga alardes, en ocasiones, de técnicas renacentistas. Aunque muchos de sus versos son prosaicos, despojados de toda inspiración lírica, algunas de sus octavas cobran animación y brotan aquí y allá algunos versos notables. Aun esas mismas reflexiones críticas de su autor que hemos subrayado, no se apartan de las normas más elementales de la preceptiva literaria predominante en su época. Alguna faena crítica hacen esos seis vecinos y amigos de Balboa que adornan con sendos sonetos laudatorios el inicio de su poema. Crítica de exaltación la de esos versificadores, como la del alférez Cristóbal de la Coba Machicao, regidor de la villa, quien dice al autor:

Tu que con nuevo estilo extraordinario
tu fama extiendes por el ancho suelo
cantando la prisión y desconsuelo
del divino pastor santo vicario.

Otro de los sonetistas, Bartolomé Sánchez, alcalde ordinario de la villa, habla del «dulce estilo» de Balboa. Pero la índole misma de estos sonetos no permite otro género de observación crítica a sus autores, que por otra parte, de poca cultura literaria podían disponer en esos años primeros de nuestro siglo XVII.

Ya en pleno siglo XVIII podemos hallar huellas más claras y definidas de una actividad crítica o, por lo menos, de cierta inclinación hacia la crítica literaria. Como ejemplo fehaciente tomaremos la obra de José Martín Félix de Arrate (1701-1765), que está situado, conjuntamente con el obispo Morrell de Santa Cruz y con Ignacio José de Urrutia, en el grupo de los historiadores primitivos cubanos, que difícilmente sobrepasan la denominación de meros cronistas. Entre ellos, Arrate define su personalidad por el ahincado interés que puso en destacar el papel desempeñado por los naturales de Cuba en las actividades militares, religiosas y jurídicas y, aun en ciertos casos, en la propia gobernación de la colonia.

---

(1) SILVESTRE DE BALBOA: *Espejo de paciencia.* La Habana, 1962.

En el prólogo a la edición mejicana de la obra de Arrate, publicada por el Fondo de Cultura Económica en su colección «Biblioteca Americana» en 1949, Julio Le Riverend subraya cómo Arrate trata de demostrar el valor de lo americano frente a ciertos denuestos que en España se producían.

No nos vamos a detener en los valores históricos de la obra de Arrate. Fijemos la atención en lo literario, o mejor, en su actitud crítica ante lo literario. Ya Le Riverend, en su prólogo, apunta que Arrate ha sido juzgado más favorablemente desde el campo literario que dentro de su mismo ámbito historiográfico. El padre José Agustín Caballero y Felipe Poey aquilataron en esta obra sus valores literarios, superiores a los estrictamente históricos. Pues bien, en sus páginas podemos encontrar algunos leves conatos de crítica literaria. Casi como balbuceos, como una leve reacción impresionista, podemos tropezar en ella con ciertos juicios, ciertas apreciaciones, que, ampliando mucho el término, podemos denominar crítica literaria.

Lo primero que tenemos que anotar es el frecuente análisis que realiza el propio Arrate de la obra que está escribiendo. No nos referimos a la labor histórica, sino a su expresión literaria. Estas notas de autocrítica comienzan desde las primeras páginas, en la dedicatoria al cabildo habanero, como en los párrafos que ofrece «Al que leyere». Allí habla de «las groserías de mi pluma» y el «desaliño de mi estilo», que no son meras expresiones retóricas convencionales, ya que, según vamos avanzando en la lectura, observamos el continuo examen que efectúa sobre su estilo. Por ejemplo, cuando escribe alguna frase demasiado cargada de conceptismo trasplantado, pone con mayor agudeza de la que esperamos: «perdónese la impropiedad de la frase, pero no la malicia del concepto». Además de este dato hay otros que por imperativos de la brevedad no citamos.

Manejaba aquel regidor de nuestra ciudad de La Habana un gran número de textos históricos y literarios. A algunos de ellos agrega al citarlos una leve observación crítica que nunca traspasa los límites de una somera impresión. Cuando le toca hablar del general Francisco Díaz Pimienta, nacido en Cuba y que llegó a virrey de Sicilia, afirma su valor y fortuna, «las que elogia y ensalza con su delicada agudeza el ingeniosísimo Lorenzo Gracián». Vemos que el prosaísmo del siglo XVIII no había hecho olvidar a nuestro autor la fama y celebridad que adquiriera el ilustre escritor conceptista.

Otro párrafo no menos interesante es aquel en que Arrate se refiere al origen de las fábula de Anteo, del cual «fabularon los antiguos que el calor y abrigo de la Tierra, su madre, le daba aliento e infundió espíritu para lidiar con Hércules», y achaca a los poetas, «por muy

propia inventiva —dice Arrate— para persuadir cuánto contribuye el favor materno o lo patrio para esforzar el ánimo a sublimes empresas y facilitar el logro de grandes cosas».

También trata de explicar Arrate, en las primeras páginas de su obra, la carencia o inexistencia de obras en los primeros tiempos de colonización, y atribuye el hecho a la importancia de la empresa conquistadora, que impedía la calma y tiempo sereno para empresas de literatura. Dice Arrate: «Porque el rumor de nuevas conquistas y el poderoso incentivo de la adquisición de nuevas riquezas llamaba las atenciones de los pobladores más a obrar que a escribir».

Igualmente señala Arrate la labor de aquellos que primero llevaron a las crónicas los hechos de las nuevas tierras conquistadas, indicando entre aquellos que escribieron sobre Cuba a «el maestro de campo don Francisco Dávila Orejón... (quien) gastó muchas hojas en manifestar al orbe lo esencial que era su puerto... de suerte que en sus elogios suenan más a requiebros de un amartelado y tierno amante que como expresiones de un desinteresado panegirista» (2).

Podríamos seguir espigando algunas citas de estas sencillas impresiones literarias de un hombre de nuestro siglo XVIII. Piénsese que la obra de Arrate fue escrita antes de 1763, cuando no había pasado aún la isla de su condición de simple factoría. Aunque escasos han sido los frutos de esta investigación en el aspecto crítico de la obra de Arrate, no deja de tener importancia debido a la escasez de materiales que se conservan de esa centuria, con anterioridad, desde luego, al gobierno de Luis de las Casas.

Y llegamos —con estas fechas— a la aparición de los primeros periódicos en Cuba. El historiador Pezuela menciona un diario oficial de avisos, durante el gobierno de Ricla, impreso en el taller de imprenta de Blas de Olivos en 1764. Por otra parte, el erudito José Antonio Escoto afirmaba que el primer periódico fue *El Pensador,* redactado por el historiador Ignacio José de Urrutia en 1764. Sin embargo, sólo tenemos datos concretos de la *Gaceta de La Habana.* De esa publicación, aparecida en 1782, se conserva un ejemplar correspondiente al 22 de noviembre de ese año y un suplemento del número correspondiente al 15 de noviembre.

Aunque del primer número de la *Gaceta de La Habana* —aparecido el 8 de noviembre de 1782— no se conserva ningún ejemplar, sí disponemos de una muy curiosa crítica que a dicho número hizo don Francisco de Miranda, el famoso precursor de la independencia americana, hecha durante su estancia en La Habana, cuando era capitán

(2) FÉLIX DE ARRATE: *Llave del Nuevo Mundo.* México, 1949.

general de la isla Juan M. Cagigal. Ese discurso donde Miranda describe y comenta críticamente la *Gaceta* fue publicado por Vicente Dávila en su *Archivo del general Miranda* (1930).

El discurso en forma de carta está dirigido al autor (o sea al director) de la *Gaceta;* describe el contenido de dicho número, la tarifa de comestibles, avisos al público sobre la utilidad de las gacetas, instrucciones sobre la pérdida de esclavos «u otras alajas», notas sobre acontecimientos mundiales, entrada y salida de buques y discursos sobre el café. Recoge —dice Miranda— «el sentir de algunos sugetos nada Zoylos para poder censurar agenos escritos». Y a continuación afirma:

«Dicen que su obra de vuestra merced es un envoltorio de cosas, sin principio ni fin, sin método ni orden, pero esta expresión es demasiado acre, y yo me contentaré con decir que se hizo con mucha prisa, y por dar vuestra merced a luz cuanto antes tan interesante documento, vació las noticias como venían a la memoria, y según las iban suministrando los colectores, sin atender al paraje que debían ocupar.»

Miranda recomienda el orden y distribución que debía haber dado a las diversas materias; además, censura al «autor, sea quien fuere», las numerosas faltas gramaticales, ya que juzga que «esos retazos de la historia» (así llama a los periódicos) deben estar bien escritos, deben ser amenos, eruditos —y concluye—, deben estar escritos «con elegante estilo» (3).

El director de la *Gaceta* fue Diego de la Barrera (1746-1802), a quien José Agustín Caballero llamó «patricio distinguido y erudito». En 1781 había fundado la *Guía de Forasteros de la Isla de Cuba,* que Humboldt calificó como «un almanaque estadístico mejor redactado que los que se escribían en Europa». Diego de la Barrera estuvo vinculado también a la creación del *Papel Periódico,* que se estima el primer periódico surgido en Cuba.

La gobernación del país sufrió grandes cambios cuando llegó a la isla el capitán general Luis de las Casas, quien ocuparía dicho cargo de 1790 a 1796. Durante su gobierno se crean en Cuba la Sociedad Patriótica, la Casa de Beneficencia, la primera biblioteca pública, se derogan impuestos, se decreta el comercio libre, se suprime el monopolio de la Casa de Contratación de Sevilla, etc. De acuerdo con Tomás Romay y Barrera, Las Casas funda el *Papel Periódico* antes de los cuatro meses de estar en Cuba. El primer número sale a la luz el 24 de octubre de 1790. Más tarde cambió de nombre a partir de

---

(3) FRANCISCO DE MIRANDA: «Discurso crítico sobre la *Gazeta de la Havana*», en *Antología de Periodistas Cubanos,* por RAFAEL SOTO PAZ. La Habana, 1943.

1805: *El Aviso de La Habana, Diario de La Habana,* etc. Los redactores fueron, primeramente, Las Casas y Barrera, más tarde la Sociedad Patriótica nombró una comisión formada por Agustín de Ibarra, Joaquín Santa Cruz, Antonio Robredo y Tomás Romay.

Esta valiosa colección del *Papel Periódico* ha sido estudiada pormenorizadamente por nuestros críticos e historiadores. La crítica de costumbres en el *Papel* la estudió Emilio Roig de Leuchsenring; la poesía, José María Chacón y Calvo, en su estudio sobre «Orígenes de la poesía en Cuba», y la crítica literaria fue examinada por José Antonio Portuondo en un «Cuaderno de Historia Habanera» dedicado a dicha publicación.

La crítica literaria en el *Papel Periódico* no logra elevarse sobre el común rasero de esa época colonial. No es, no podía ser, una crítica objetiva, razonada, sino que con monótona frecuencia resulta excesivamente personalista, chabacana, inclinada a señalar errores gramaticales. Más que crítica literaria resulta crítica costumbrista. Según repasamos las marchitas hojas del *Papel* topamos con cartas de los lectores al redactor o al impresor que censuran notas y sueltos aparecidos en el periódico. De modo pedante estos corresponsales echan mano a sus clásicos y citan continuamente a Boileau, a Horacio, a Luzán y a La Harpe.

En ciertas ocasiones, sin embargo, algún esbozo de crítica permite interesarnos algo en la lectura de estos trabajos. En 1791 aparece un comunicado firmado por «El Poltrón», quien refuta unas décimas que habían sido publicadas en el *Papel,* y escribe un diálogo donde toma parte un «mulato de esos que vulgarmente llamamos canónigos» antecedente de los «negritos catedráticos», que censura el uso de los equívocos en las composiciones poéticas y hace referencia a los que se componían en la época del famoso padre Capacho. «Garavito» —que tal es el nombre del «negrito canónigo»— muestra su preocupación por el mal efecto que hacen en el ánimo de los guajiros las relaciones y romances que cantan al son de la guitarra. Dichas notas inician el estudio de la poesía folklórica cubana que después intentaron Ramón de Palma, Carolina Poncet, Fernando Ortiz, José M. Chacón y Calvo y Samuel Feijoo.

Para ofrecer un cuadro de lo que era la preocupación literaria en aquella pequeña ciudad colonial, a fines del siglo XVIII, podemos entresacar algunos apuntes de un artículo, «Observaciones sobre la imitación del estilo», que revela el deseo de orientar el gusto literario. Dice el autor de este artículo: «Es difícil ser joven y vivir en La Habana sin tener deseos de hacer versos... La crítica jamás ha sido más severa que en el día de hoy; es muy ordinario ver los niños que juzgan y

que juzgan bien. Se ha dispensado la juventud del respeto servir que tributaba a los juicios de la edad madura; esto tal vez sea una falta, pero es preciso confesar que es una falta feliz. Confesemos ingenuamente que la libertad que tenemos para pensar con atrevimiento puede contribuir a extender el número de los buenos críticos, pero también debe aumentar el catálogo de los malos poetas» (4).

No menos curiosa es la carta que dirigen al señor redactor tres jóvenes señoritas que cuentan cómo han fundado una academia, a imitación de la Limeña, donde se reúnen Aurora, Belisa y Lisarda (sus seudónimos arcádicos) para comentar y glosar textos literarios y criticar sermones.

Después de 1793 se restringe la publicación de estos comunicados. Una comisión de la Sociedad Patriótica ejercía cierta censura e influye en la preferencia hacia los temas utilitarios, asuntos relacionados con la agricultura y el comercio, etc. No obstante, citemos simplemente una réplica del poeta Manuel de Zequeira (1764-1846) (con el anagrama Izmael Raquenue) a una crítica hecha por un tal «Luengo Gimezlaz» (seguramente otro seudónimo) a unas quintillas suyas. Pero a todo lo largo del *Papel*, las características de esta crítica elemental son las mismas: formalismo, dogmatismo, referencia continua a los clásicos griegos y latinos, etc. Por eso se diferencia enormemente de esa crítica asenderada, el agudo comentario que en las páginas del *Papel* hizo el padre José Agustín Caballero (1762-1835) al *Teatro histórico*, de Ignacio José de Urrutia.

Este trabajo de Caballero aparecido en el *Papel Periódico* fue reproducido en la *Revista de Cuba* (1877) y en la *Revista Cubana* (abril de 1935). La *Revista de Cuba* anotaba: «una buena muestra de la sólida instrucción, fino gusto literario y gusto festivo del padre Caballero».

El trabajo está formado por dos cartas dirigidas al *Papel*. Lo que anotamos en seguida es la minuciosidad con que subraya la falta de gusto, el estilo pedregoso, los frecuentes errores históricos de Urrutia. Pero el padre Caballero adopta un tono festivo para criticar dicha obra. Se burla del título y afirma que éstos «deben ser claros, sencillos y naturales», mientras que Urrutia le dio a su obra un título rimbombante. Dice el padre Caballero: «¡Qué pesado está el prólogo!» Después agrega: «la división que hace nuestro autor de toda la obra es mala y apesta a la más rancia escolástica», y añade más adelante: «la obra tiene un estilo muy gerundio, por consiguiente, es áspero, alegórico y endiantrado». Considera el crítico que Urrutia no sabe in-

(4) «El sesquicentenario del *Papel Periódico*», en *Cuadernos de Historia Habanera*, núm. 20. La Habana, 1941.

terpretar ni juzgar los hechos, por eso no distingue lo cierto de lo dudoso. «Dos cosas hemos de considerar en una historia —afirma—: la claridad del estilo y de los hechos.» Los hechos históricos «deben ser contextados e interesantes; interesantes para no hacer pesada y fastidiosa la lectura con la relación de noticias vacías de curiosidad e instrucción; contextados, para no engañar al lector» (5).

Este trabajo de Caballero se distingue notablemente de los otros del *Papel*. Rezuma personalidad, cierto gusto literario, afán de renovación, una actitud crítica ante la cultura predominante en su época. Con razón puede afirmarse que este ensayo inicia la verdadera crítica literaria en Cuba.

Ya estamos, pues, en los albores del siglo XIX. Las innovaciones solamente esbozadas en el gobierno de Las Casas, las reticencias y las protestas van a alcanzar un rasgo más definido en la nueva centuria: el país está pronto a convertirse en nación. En un periódico, *El Regañón de la Havana*, un escritor, Buenaventura Pascual Ferrer (1772-1851) saluda al nuevo siglo. Ferrer, nacido en La Habana, había fundado este periódico en 1800. En su número inicial habla de cuál ha de ser el oficio de la crítica en la república de las letras: «Por dicha causa el crítico que llena las funciones de su ejercicio es el de depositario del poder y la autoridad del buen gusto. Así, cuando una obra examinada con las luces e imparcialidad que debe tener un crítico, es reprobada porque merece serlo, el censor no ejecuta más que la justicia publicando su sentencia contra ella; en cuyo caso debe emplear toda su severidad en separar para siempre de la carrera del buen gusto a un escritor que después de haber caído vergonzosamente a los primeros pasos no se levante de ordinario sino para dar nuevas caídas» (6). «Hay otras producciones donde los grandes defectos mezclados con excelente belleza apenas le dejan libertad al censor para decidir; éste debe entonces hacer sus pruebas de equidad, demostrando las faltas de suerte que no pueden oscurecerse y elogiando las bellezas que contiene para animar al autor, pues no se debe cubrir de ridiculez a un talento que merece más indulgencia que rigor.» «La crítica se ha establecido para contener y reformar los abusos que haya en el buen gusto, pero se debe usar con mucha circunspección de los medios que conducen a los hombres que libremente se decidan a la carrera de las ciencias y de las artes.»

---

(5) José Agustín Caballero: «Crítica al *Teatro*, de Urrutia», *Revista Cubana*. La Habana, abril de 1935.

(6) Buenaventura Pascual Ferrer, en *Antología de Periodistas cubanos*. La Habana, 1943.

Insiste Ferrer en los merecimientos de la crítica: «Es indispensable la crítica porque ésta es la antorcha de la ciencia y de las artes, pero es indispensable también iluminar, no cegar, instruir divirtiendo y no ejercer el último rigor, sino en la última extremidad. Finalmente, en cualquier modo de pronunciar que prefiera el crítico, ya sea serio, ya irónico, ya burlón, no debe perder jamás de vista su primer deber, el cual consiste en observar justicia en sus decisiones, elegancia en su estilo y pureza en el lenguaje.» A continuación ofrece las reglas que han de tener los discursos y poesías que se publiquen en su periódico: que sean interesantes, que contengan instrucción; que «deleyten» y causen gusto a los lectores; que sean cortos, «el periódico es cosa efímera», dice, el estilo debe ser popular, claro, lacónico; las ideas han de ser nuevas o a lo menos raras; sin incluir extravagancias por buscar lo raro y, por último, que todos los discursos sean útiles.

Examinando cada una de las recomendaciones de Ferrer nos parece escuchar a un dómine prosaico y utilitario, una especie de fray Gerundio apegado a su brega contra el conceptismo y la escolástica. Ferrer señala como base fundamental para las letras no sólo la sencillez y la sobriedad, sino sobre todo la utilidad. Cabe afirmar que Buenaventura Pascual Ferrer, cuyo periódico fue elogiado por el erudito chileno José Toribio Medina como el «mejor redactado de todos los periódicos hispanoamericanos de la colonia», estaba impulsado por el optimismo propio de la era iluminista. Un artículo suyo aparecido en el número correspondiente al 6 de enero de 1801 lo deja entrever:

«Señor público: Año nuevo, siglo nuevo, tres papeles cada semana, la mayor parte de los escritores ramplones ya destruidos y los que han quedado se hallan en las ansias de la muerte, los delirios políticos mandados desterrar, los estudios mejorados en parte, las imprentas en auge, y trabajando sus prensas continuamente, las luces y el buen gusto en las letras haciendo progresos y la educación extendiéndose hasta en los más ínfimos individuos. Tal es el cuadro literario que presenta la ciudad de la Havana en la conclusión del siglo XVIII y tales son los cimientos sobre que van a edificar su verdadera grandeza y adelantamientos en el XIX que principia.»

Un hombre impulsado por estos ideales podía prever años llenos de felicidad, pero su misma percepción le impedía observar con cuidado los factores que la realidad colonial guardaba en su seno, los escollos que la producción literaria encontraba en su contorno. Un joven escritor nacido en Santiago de Cuba, que solamente cuenta con diecinueve años, escribe en 1822 un «Juicio sobre la obra "Pizarro y los peruanos" del poeta alemán Kotzebue» traducida del inglés por Juan Alberto Ortega. Este trabajo que durante muchos años se conservó

inédito fue escrito por el poeta José María Heredia (1803-1839). En él ofrece noticias no tan optimistas como las expuestas por Ferrer. Dice Heredia sobre la importancia de las informaciones que llegan de Europa: «Lo mismo sucede con las novedades literarias. Se publica una obra en cualquier país de Europa. Al punto nuestros periódicos se apresuran a copiar los juicios que de ella han hecho los periódicos peninsulares, pero aquí puede cualquiera imprimir cuantos desatinos se le vengan a las mientes, sin temor de que ningún osado crítico le saque los colores a la cara.» «Sí, la crítica —dice Heredia en este trabajo— todavía no ha extendido su imperio en la Havana literaria, pues la mayor parte de los escritos que se llaman críticos son más que un hacinamiento de insultos, desvergüenzas y personalidades que ningún hombre imparcial y de sano juicio puede leer sin hastío. De aquí procede sin duda nuestro extraordinario atraso en las buenas letras, porque los jóvenes que se han animado a publicar algunos ensayos, cuando deberían encontrar en el público un juez imparcial y recto que los alentase en su carrera y les mostrase sus defectos para que se corrigiesen y mejorasen hallan en él un tirano insolente y caprichoso que los amonesta y exaspera con una granizada de denuestos e injurias o un adulador necio que los envanece y pierde con los inmoderados aplausos que les prodiga» (7).

José María Heredia tuvo indudables dotes de crítico. Desde ese trabajo juvenil hasta los artículos que publicó en *El Iris* y *Miscelánea* tuvo un constante interés y preferencia hacia el ejercicio crítico. Hasta hace pocos años, Heredia sólo mantenía su nombre y popularidad como poeta. Pero los estudios realizados por José M. Chacón y Calvo y por Amado Alonso sobre algunos trabajos de Heredia permiten otorgarle el título de crítico destacado. Amado Alonso llega a decir que «Heredia es el primer crítico de nuestra lengua en el siglo XIX hasta la aparición de Menéndez y Pelayo».

Ya a los dieciséis años (1819), Heredia enviaba al *Noticioso general*, de México, un comentario donde rectificaba a un aficionado a las letras, quien en un soneto laudatorio afirmaba que Racine había sido autor y actor de teatro. Pero la mayor parte de sus trabajos de crítica literaria aparecieron en los dos periódicos que fundó más tarde en México. En *El Iris*, editado por él en 1826, aparecen estudios sobre Lord Byron, sobre Campbell, sobre el placer que nos causan las tragedias; hace alguna crítica teatral y publica traducciones. En *Miscelánea* (1829), también periódico crítico literario, comenta las poesías

---

(7) FRANCISCO GONZÁLEZ DEL VALLE: «Heredia en la Habana», en *Cuadernos de Historia Habanera*, núm. 16. La Habana (p. 84).

de Juan Nicasio Gallego, editadas por Domingo del Monte, estudia a Meléndez Valdés, examina las normas de la rima y el verso suelto. Además publica allí algunos estudios sobre la literatura francesa, entre ellos uno dedicado a Juan Jacobo Rousseau. Como testimonios de los estudios humanísticos que hizo en su adolescencia aparecen trabajos sobre la mitología y sobre Tácito. Pocos días antes de morir aparecía en el *Diario de México* su último artículo crítico dedicado a las poesías de José Joaquín Pesado.

Pero el mayor y mejor aporte hecho por Heredia a la crítica literaria lo constituye su «Ensayo sobre la novela», aparecido en marzo, abril y mayo de 1832, en su periódico *Miscelánea*. Allí expone sus opiniones sobre la novela histórica como género híbrido, sobre la creación de personajes y sobre los cuadros y ambientes creados por el famoso autor de novelas históricas, el escocés Walter Scott. No se conocía íntegramente este trabajo. Amado Alonso y Julio Gaillet-Bois publicaron en la *Revista Cubana* (enero de 1941) su estudio «Heredia como crítico literario», pero allí solamente se referían a la tercera parte del ensayo de Heredia. Cuando Chacón y Calvo hizo la selección de artículos heredianos para el tomo *Revisiones literarias* (Colección «Grandes Periodistas Cubanos»), tampoco pudo publicar las dos primeras partes del ensayo. Solamente en 1949 Chacón dio a conocer el trabajo completo en las Memorias del Cuarto Congreso de Literatura Iberoamericana celebrado en La Habana en dicho año. Amado Alonso, en su *Ensayo sobre la novela histórica* (Buenos Aires, 1942), había presentado las ideas de Heredia como antecedentes de las de Alejandro Manzoni, quien, quince años después que el cubano, desarrolló ideas similares en su trabajo «De la novela histórica y en general de las composiciones mezcla de historia y de ficción» (1845).

En este *Ensayo sobre la novela* presenta Heredia en su primera parte un resumen de la evolución histórica de la novela desde la antigüedad. «La vida de las naciones —dice— fue al principio heroica y mitológica.» La epopeya de Homero fue la novela de la antigüedad. Nació la sociedad política y no pudo aparecer la novela, tal como hoy la concebimos, en Grecia y en Roma. La pintura de las costumbres privadas —que es la finalidad de la novela según Heredia— habría parecido pueril en una época en que sólo se conocían costumbres públicas. Los progresos del lujo fueron extinguiendo el ardor patriótico y se anunció la novela cuando empezaba a desaparecer la vida civil de las sociedades antiguas. La novela fue el resultado postrero de la civilización. El cristianismo alteró la suerte de la mujer, se desarrolló la pasión del amor. El estudio moral del hombre fue más difícil e interesante. Ya no había patria ni espíritu nacional ni interés público y

la novela verdadera que describe las flaquezas y pasiones humanas salió naturalmente del seno de la sociedad oprimida.

Tales son las ideas expresadas por Heredia en la primera parte de su ensayo. Allí expone también su opinión sobre *Don Quijote de la Mancha* para observar la inoportunidad de algunos episodios mal zurcidos, cierta poca delicadeza de algunos pasajes, además de no parecerle muy noble su objetivo moral. Advierte además Heredia cómo, al extenderse el influjo de la mujer, hizo nacer la novela amorosa al estilo de Madame de La Fayette, mientras que, por otra parte, Lesage reprodujo en una ficción la sociedad entera forjando la novela social o de costumbres.

La segunda parte, correspondiente al número de abril de 1832, está compuesta por una revisión de la novela inglesa, como novelística esencialmente consagrada a pintar costumbres íntimas, sobre todo a partir de Richardson en el siglo XVIII. Otro aspecto muestra la novela de Fielding, que no sigue a Richardson en su buceo de lo íntimo y lo femenino, sino que se aproxima a Lesage en su interés hacia el cuadro más amplio de lo social. Según Heredia, la presentación de la trama amorosa a través de cartas (técnica utilizada por Richardson) hace la acción muy monótona. También efectúa una breve glosa sobre «Werther» excusando el suicidio del personaje goethiano.

Pero la sección más importante de su trabajo es la tercera, aparecida en mayo de 1832. Allí examina la novela histórica: «en vez de elevar la historia así, la abate, hasta igualarla con la ficción», por lo que la considera un género falso. Estima que Walter Scott tenía gran talento para resucitar el pasado, aunque pone en sordina los muchos elogios que hacían al novelista escocés. Para el crítico cubano, Scott no sabe inventar figuras, le falta la facultad creadora. Y pregunta: «La novela es una ficción y toda ficción es mentira. ¿Llamaremos mentiras históricas a las obras de Walter Scott? El movimiento, la gracia, la vida que presta Scott a las escenas —añade Heredia—, la rudeza e inelegancia de sus narraciones, la rareza del conjunto, sus retratos singulares, produjeron emociones universales que disimularon sus defectos» (8).

En el ensayo publicado en la *Revista Cubana,* dicen Alonso y Caillet-Bois que esta expresión, «mentiras históricas», que usa Heredia para calificar las obras de Scott hubiera complacido a Manzoni. Pero indudablemente este ensayo herediano de 1832 coloca a nuestro escritor en el plano de un desentrañador de las bases estéticas de la no-

---

(8) JOSÉ MARÍA CHACÓN Y CALVO: «Heredia y su ensayo sobre la novela», en *Memorias del IV Congreso de Literatura Iberoamericana.* La Habana, 1949.

vela histórica, género que en aquellos años obtenía todos los aplausos y era cultivado copiosamente en las más diversas literaturas. De ahí la trascendencia de este ensayo que penetra agudamente en el núcleo mismo de la cuestión, es decir, en la oposición fundamental que existe entre la creación novelesca y el género histórico, entre la ficción narrativa y la verdad a que debe aspirar la historia. No extraña, pues, que Amado Alonso afirme la singular importancia de Heredia como crítico literario.

Ya con estas observaciones sobre la labor crítica del famoso autor de la *Oda al Niágara* penetramos en un nuevo período histórico-literario. De 1790 a 1820 los prohombres cubanos se consideran aún «españoles de ultramar», como decía Francisco de Arango y Parreño. Con esta nueva etapa que se abre en los alrededores de 1820 surgen las primeras conspiraciones, brotan los partidarios decididos de reformas políticas, se comienzan a publicar novelas y cuentos que captan aspectos relevantes de lo cubano. Aparece en esta nueva época un crítico profesional que fue, además, animador y orientador del cultivo de las letras en Cuba. Nos referimos a Domingo Delmonte (1804-1853). Con él se abre un nuevo capítulo en la evolución histórica de la crítica literaria en Cuba.

SALVADOR BUENO
Calle 60, 1303, entre 13 y 15
MARIANAO, LA HABANA (CUBA)

LOS ESTADOS HISPANICOS DE NORTEAMERICA EN RIMA DE CONSONANTE AGUDO

POR

CARLOS M. FERNANDEZ-SHAW

Si la memoria es un saco sin fondo en el que se almacenan las vivencias sucesivas por las que se han ido pasando en el transcurso de la propia existencia, sólo afloran en un momento determinado aquellas de que se tiene momentánea precisión, sin perjuicio de que otras vayan surgiendo cuando el tema requiera datos más completos. De esta manera, al recordar una persona o un hecho, o rememorar un paisaje o un país, se patentizan en primer lugar aquellas imágenes más representativas, o tal o cual idea que mejor sirve de símbolo o resumen. Esta es la que podríamos denominar operación de urgencia, gracias a la cual nos es posible movernos y actuar como seres racionales. Si cada vez que enlazamos con nuestro pasado tuviéramos que devanar por completo la madeja del recuerdo, nuestra vida se reduciría a una tarea de pura contemplación retrospectiva que nos convertiría en seres incapaces de vivir en el presente. Nos pasamos los días generalizando y sólo de cuando en cuando nos detenemos y pedimos a nuestra memoria un mayor esfuerzo y una excavación más completa en los archivos de nuestro pasado.

Ahora bien, esta actitud generalizadora, típicamente humana, y en cierto modo irreflexiva, puede convertirse en provocada si la inteligencia exige puntualización sobre una cierta experiencia o sobre este o aquel tema. La memoria comienza entonces su tarea suministradora —más provechosa a mayor gimnasia—, que recibe el consenso de la inteligencia, bien inmediatamente, bien al cabo de arduos esfuerzos. Semejante proceso simplificatorio llega a adornarse con resonancias humanitarias: caso de transmitirse el resultado a los demás, se les sirve un alimento espiritual no precisado de digestión. En un alto nivel no es otra la gran labor de los pensadores que comunican sus conclusiones a sus semejantes.

El viajero, si no tiene vocación de maleta, ha de exigir especial actividad a su memoria, pero ha de ayudarla también en la ordenación del numeroso y vario material que constantemente adquiere, si desea evitar que éste se le catalogue en verdadero barullo. Tras la éla-

boración de determinadas ideas generales sobre ciertos aspectos susceptibles de tal, las guardará de manera que se pueda echar mano de ellas en la primera ocasión. Mas esta función generalizadora debe ser usada con mesura y, en su caso, como prólogo de otra más completa y profunda al aproximarse y enfrentarse con el tema a cuyo servicio labora. Lugar común es el peligro de las generalizaciones.

El viajero que personalmente se enfrente con la inmensa y polifacética realidad de los Estados Unidos no va a ser excepción: se verá necesariamente costreñido a adherirse a la realización de dicho proceso mental si aspira a retener alguna experiencia útil de su prolongada jornada. Mucho es lo que han de percibir sus sentidos para que no precise de catalogación y simbolización. El punto de vista adoptado influirá, naturalmente, en este caso como en otros, en los resultados terminales; de aquí las diversas conclusiones emitidas sobre el país y sus habitantes en el curso de su breve historia nacional.

En la ocasión presente será precisamente la patria de Lincoln el objeto de nuestra atención, pero no en su total extensión geográfica e histórica, sino tan sólo en la relativa a los Estados hoy existentes en los territorios que hace menos de dos siglos formaban parte de los dominios de S. M. el rey de España. Su elenco es de por sí explicativo de su calidad y cantidad: Florida, Luisiana, Texas, Nuevo México, Arizona, Colorado y California. Y no es exhaustivo: por otros muchos extendidos rincones, y a lo largo de prolongados períodos, ondearon al viento las enseñas españolas en función soberana; solamente que, por razones que no son del momento, la huella hispana quedó en ellos menos profunda. Su exclusiva selección para nuestro comentario obedece inicialmente a incitaciones sentimentales o, si se quiere, románticas y aun patrióticas; aparte de que dichos Estados continúan ligados a lo hispánico, no tanto por la recreación de su pasado cuanto por vínculos vigentes en la hora actual.

Cada uno de los siete elegidos —componentes de una ideal semana hispanonorteamericana— han sido simbolizados por dos palabras, consonantes entre sí en su terminación aguda. ¿Por qué? Por un afán estético, mnemotécnico-plástico. Podría haberse seguido otro procedimiento y confiado a más vocablos la tarea de resumir nuestras vivencias en ellos. Pero puestos a buscar símbolos, cuanto menos mejor, si es que, por otra parte, se aspira a no prolongar en demasía la rememoración y a formar, al final, un manojo floral —condensado y veraz— que ofrecer a nuestros ultramarinos y boreales amigos.

FLORIDA. FLOR Y AMOR

«Flor» y «amor» simbolizan y resumen la historia y el presente de Florida: son dos pinceladas capaces de hacernos comprender esquemáticamente su acontecer y su sentido actual. Recordemos, en primer lugar, que el origen de su nombre se halla en la impresión que a Ponce de León produjeron sus costas y sus tierras cuando en ellas desembarcó en la Pascua Florida de 1513, su exuberante vegetación y la variedad de sus especies; y es que Florida, situada todavía en la zona templada, está bañada por las cálidas corrientes del Golfo y puede enorgullecerse de ofrecer la más variada flora del país. Entre las 3.000 clases de flores nativas y las introducidas de Europa, Florida es hoy un jardín extenso y multicolor, rodeado de lagos —hay 30.000—. Es un jardín, y es un bosque, porque masas densas de árboles se extienden por el norte y el sur, ocupando aquí y allí pocas o muchas millas cuadradas: la reserva natural de Everglades, en el suroeste, constituye quizá el conjunto mejor conservado de bellezas forestales y de ejemplares de fauna en todo el país; en Palatka —escenario en marzo del «Azalea Festival» y sede que fue de uno de los mejores ranchos españoles— atrae al visitante la más grande colección de plantas y flores, entre las que se cuentan 100.000 azaleas, 25.000 crisantemos, 2.000 magnolias, 100.000 pinos y miles de «dogwoods», rosas y buganvillas. Y así, junto a los densos palmetos o esbeltos cipreses, la preciada caoba o el bello «mangrove», podremos sentir y contemplar la orquídea gigante, la verbena marítima, la colorida azalea o el azahar del naranjo. Es éste, con los demás miembros de la familia citrícola, una perdurable contribución de España al paisaje de Florida y a su desenvolvimiento económico como Estado predominantemente agrícola: su producción y exportación, así como las industrias conexas de jugos y conservas, constituyen uno de los recursos estatales básicos junto con el turismo. Los bosques de naranjales y limoneros en la región de Orlando, o en el centro de la península, o en las costas occidentales, traen inevitables recuerdos de las riberas del Guadalquivir o de las huertas de Valencia.

Es también Florida paraíso del amor: a éste estuvo unido su nacimiento civilizado, como si de un ser humano se tratase. Ponce de León, preocupado por el avance de sus años y enamorado de su joven protegida, no dudó en comprometer su sólida fortuna en la empresa descubridora de la fuente de la juventud, por lo que hacia la milagrosa «Isla de Bimini» se embarcó, avistando y pisando por vez primera sus tierras. No consiguió su propósito de rejuvenecimiento, pero no andaban muy descaminados sus informantes en cuanto a la existencia de fuentes medicinales maravillosas, ya que más de veintisiete considerables (entre ellas Silver Springs, Rainbow Springs e It-

chetucknee) se hallan extendidas por su geografía. Bautizada por Ponce de León, Florida pronto compartió amorosamente su nombre con tierras distantes, y por Florida fueron conocidas nórdicas regiones, las de Canadá incluidas, en los mapas que dieron las primeras noticias al mundo del descubrimiento de las tierras norteamericanas. En Florida derramaron su sangre a manos llenas en favor de sus hermanos indios los conquistadores y misioneros españoles, y éstos, en amor de caridad, se esforzaron por extender la religión de Cristo, no obstante muertes, incendios y destrucciones. Amor fue, en definitiva, lo que llevó a hombres de empresa como Flagler en la costa este, o Plant en la costa oeste, a construir los ferrocarriles que pusieron al territorio en comunicación con el resto del país.

Y amor es el que percibe hoy día en todos los rincones de Florida cualquiera que viaje en transportes de superficie; no se trata precisamente de una referencia a los recién casados, que en su luna de miel eligen al Estado por refugio, ni a cuantas jóvenes parejas o turistas invernales se benefician de las magníficas playas de la península, de los recónditos lagos o de los espesos boscajes: es Florida actualmente el lugar de reunión de los matrimonios jubilados que, deseosos de clima templado, sol reconfortante y temperatura uniforme, han comenzado a huir de los Estados septentrionales y establecerse progresivamente en nuevos complejos urbanísticos, o en los numerosos remolques, estacionados en conjuntos *ad hoc* que pueblan, y no bellamente, la región, y que permiten, por su reducido espacio, al ama de casa no quebrarse la cabeza con preocupaciones domésticas.

Luisiana. Sabor y clamor

Si al abandonar Luisiana hubiera que resumir las impresiones de la estancia en ella, cabría recurrir a los vocablos «sabor» y «clamor». Luisiana tiene un sabor inconfundible, y es algo que se aprecia inmediatamente de pisarla. Ya se va predispuesto por las lecturas de libros, la música escuchada, las películas contempladas, los amigos de la región conocidos. Pero la aproximación no desilusiona: Luisiana es el resultado de la combinación —única en los Estados Unidos— de razas de procedencia y condición distintas: anglosajones, indios, negros, franceses y españoles. La mezcla de estos dos últimos especialmente, creadora del original tipo del «creole», es la que otorga un sabor característico a la región.

Tienen sabor las pequeñas poblaciones hispanofrancesas de la región y goza de atractivo sabor el «Vieux Carré» de Nueva Orleáns. En

Luisiana vuelve uno a encontrarse con los placeres de una buena mesa —tan poco atendidos por lo común en la Unión—, y se disfruta —aparte de con la cocina francesa— con el típico arroz con leche o en forma de «jambalaya», se paladea el gumbo o sopa de pescado, se gusta todo tipo de mariscos o se engolosina uno con los «pralinés», delicia local a base de nueces que se ofrece en todas las esquinas. En punto a bebidas, el Estado es la cuna de una serie de ellas, únicas en él o difundidas allende fronteras: el «Ramos Gin Fizz» (ginebra, huevos, azúcar, jugo de limón y de lima, agua de azahar, nata y soda), el «Roffignac» (whisky, Hembarig, granadina y agua de soda) y «Sazerac» (whisky, licor de raíces amargas y azúcar, servido en copa enjuagada en ajenjo). No olvidemos que el «cocktail», extendido hoy día por el mundo, nació en la farmacia de M. Peychaud de la Calle Real de N. Orleáns número 400: incluso la palabra se deriva de «coquetier» o huevera utilizada por el inventor para mantener las proporciones de sus mezclas.

Si el sentido gustativo tiene únicas oportunidades en Luisiana, aguardan al auditivo también momentos inmejorables. La misma mezcla racial de su población depara acentos en las lenguas habladas, no hallados en otras partes del país: el lingüista se topará con ocasiones excepcionales, y el sociólogo, y el músico, y cuantos se deleitan con sonidos armoniosos o distintos. Quien participe en cualquiera de las fiestas que componen las dilatadas carnestolendas de Nueva Orleáns y, aún más, en el popular «Mardi Gras» (Martes de Carnaval) a lo largo de la Canal St., o en alguno de los bailes o ceremonias en torno de la reina y del rey anualmente elegidos, guardará en su oído un recuerdo de algazara, de alegre griterío, de pueblo que se extrovierte en algo que se ha convertido en consustancial al lugar, desde que en 1830 un grupo de estudiantes aburridos quisieron divertirse antes de la llegada de la Cuaresma. Y no es el carnaval de la primera metrópoli la única fiesta de resonancia que en Luisiana se celebra: hay quien considera a éste el Estado por excelencia de los festivales, pues casi todas las ciudades o localidades de alguna entidad desarrollan anualmente algún acontecimiento bullicioso.

El ruido de la música de «jazz» nos hará también rememorar inevitablemente los días pasados en Luisiana. Los populares ritmos nacieron con los «blues» que los negros cantaban en los funerales, con trombones y otros instrumentos de aire, después tan popularizados. Las primeras bandas de «jazz», improvisando durante años en tabernas y barrios no frecuentados por señoras, se expandieron en 1914 a Chicago y otras grandes ciudades, con lo que un nuevo capítulo de la música mundial comenzó. Todavía puede escucharse «jazz» en Nueva Orleáns

(si bien ocurre algo semejante a lo que con el flamenco en España, que no es en Sevilla, ni en Granada en donde se ve el mejor) y, con suerte, algún entierro típico; de la ciudad salieron celebridades como Louis Armstrong y Jelly Roll Morton. Por el río Mississippi bajaron en su día los barcos de ruedas que formaron también una época; los aires de «Show Boat» y otras comedias musicales nos trasladan a años atrás. Igualmente nos queda la canción: «I came from Alabama... I'm gwyne to Louisiana... Oh! Susanna...» Y cuando levantamos el vuelo, las canciones, los trompetazos de «jazz» y el griterío del carnaval se conjuntan en nuestros oídos formando un clamor que, nos da la impresión, ayuda al avión a remontarse en los aires.

Texas. Calor y grandor

Calor y «grandor» son los dos términos más adecuados para simbolizar a Texas. En verdad, el primero es marcadamente representativo del Estado que nos ocupa.

Puede disfrutarse de los ardores del sol estival en los cuatro puntos cardinales de Texas: hace calor en Houston, y en Galveston, y en la carretera a San Antonio, y en las inmediaciones de San Saba, y en el este, y se siente en el «panhandle» (mango de sartén), al norte, granero del país, parte de la región denominada por los españoles «llano estacado». Menos mal que el aire acondicionado ha alcanzado una popularidad difícilmente igualada en cualquier otro Estado de la Unión y suele proporcionar temperaturas que se aproximan muy favorablemente a las del Polo en el interior de los edificios, en los autobuses, en los vehículos particulares o en cualquier espacio limitado por cuatro paredes.

Pero el característico calor de Texas no es sólo el climatológico: es también el temperamental. El forastero es recibido con calor, calor de amistad, de corazón abierto, de simpatía. Es el tejano franco de carácter, amigo de la sinceridad, generoso en el reparto de lo que le es propio, satisfecho de lo que es y de lo que posee. Su fama de fanfarronería es quizá secuela de su amor por la franqueza y de su innata oposición —que puede a veces rayar en brusquedad— a cuanto supone de ausencia de genuinidad o exceso de vacías formas. De todo esto hacen los tejanos un culto, por lo que no han de extrañar los frecuentes saludos matinales o vespertinos, o simplemente con la mano, que gentes desconocidas entre sí se prodigan al encontrarse en la calle, en la carretera, o en una escalera. No es, pues, difícil creer la versión más difundida del origen del nombre del Estado: los españoles entendieron

que los indios de la región al pronunciar sonidos que se asemejaban a «tejas», querían indicarles el nombre de su nación, cuando en realidad les daban la bienvenida y les calificaban de «amigos»; de aquí el lema oficial, «friendship» o amistad.

Y junto al calor, es el grandor la otra característica que llama la atención en Texas. Todo es grande en este Estado, que sólo ha sido sobrepasado en tamaño, entre sus compañeros de la Unión, por el recientemente incorporado de Alaska. De extensión tres veces superior a la Gran Bretaña, tiene cerca de 700.000 kilómetros cuadrados y una costa de 700 kilómetros a lo largo del golfo de México; sus extremos llegan a distar entre sí más de 1.100 kilómetros. Predominan en Texas grandes planicies, pero no faltan montañas de 2.000 metros de altura, como el Big Bend, en el oeste, y lagos, como el Travis o el Texoma, en el norte y el centro, o espesos bosques en el sector oriental. Siempre que surge el tema de Texas en cualquier punto de los Estados Unidos, brota el inevitable chiste o comentario irónico sobre el tamaño de aquel Estado o el orgullo que se atribuye a sus nativos. Sigue existiendo en la mentalidad del norteamericano oriental la idea de Texas como la eterna frontera: el oeste de los ganados, las mujeres valientes y los hombres prontos para la pelea. Quizá por ello, y para aprovechar y desviar al mismo tiempo tal idea, la propaganda turística del Estado juega con las palabras «fron-tier» y «fun-tier» (fun = diversión), apoyándose en ésta para demostrar los completos atractivos que su superficie ofrece a los visitantes y a los indígenas.

Nuevo México. Color y lentor

En este intento de esquematización cromática y musical de los Estados norteamericanos que más influencia española han recibido, dos términos afloran a los labios al abordar Nuevo México: color y «lentor».

Los contrastes de color son las primeras sensaciones que uno percibe no sólo al aterrizar, por ejemplo, en el aeropuerto de Alburquerque, sino al sobrevolar las tierras que se acercan a la frontera de Texas. Recuerda en eso Nuevo México a Castilla, sobria y rica en contrastes coloridos. Al abandonar el «panhandle» tejano, con sus tierras llanas, y al atravesar su frontera y adentrarnos en Nuevo México, comprendemos la necesidad de nuestros antepasados de plantar estacas en extensión de treinta mil millas cuadradas. Estas regiones adquieren intensas y distintas tonalidades que impresionan por su armonía: grandes parcelas sin árboles, de color rosado en el llano, aumento de relieve con oscuras manchas verdes, superficies blancas o amarillas... Las

mismas diferencias se volverán a percibir al recorrer la región en automóvil, alternándose los tonos pardos de los secos terruños con los verdes varios e intensos de las vegas del río Grande, y las suaves ondulaciones de las mesetas con las asperezas de elevadas montañas, progresivamente desprovistas de vegetación y mejoradas de clima: buena experiencia son los 90 kilómetros, en gran parte ascendentes, que separan por carretera a Alburquerque de Santa Fe. Las calidades de los terrenos, en colaboración con los rayos del sol, aportan sorpresas en este derroche cromático que es Nuevo México, de forma que lo que al mediodía presenta unas superficies de determinado color, ostenta en el crepúsculo caracteres de completa novedad: ésta es la explicación de los nombres de las sierras de Sangre de Cristo (al costado de Santa Fe) y de Sandía (al norte de Alburquerque), por los colores rojizos que sus españoles bautizantes —como cualquiera que las divisa hoy— pudieron apreciar en ellas a la caída del sol.

También las casas participan en esta orgía policroma: cuando llegaron los españoles encontraron entre los indios un tipo de modesta edificación, hecha a base de adobes por no disponer de material más noble; con su gran poder de adaptación, los conquistadores y misioneros arrogaron tal tipo de construcción, si bien aportando a ella sustanciales modificaciones que la mejoraron y embellecieron. Para placer de los sentidos dicho estilo ha podido conservarse, y para elogio de los responsables está siendo fomentado incluso en las nuevas edificaciones, que, si bien tienen por esqueleto hierro u hormigón armado, sus carnes muestran las mismas irisaciones rosas, celestes, marrones, amarillas, turquesas, etc., siempre en tonos sin estridencias.

Y hay abundancia de flores, y los jardines son cuidados con esmero; y hasta el pan de molde —valga la recordación—, que en otras latitudes va envuelto en una funda incolora, allí ostenta el rojo, amarillo y morado. Con tan varia presencia de los componentes del espectro, nada tiene de extraño que Nuevo México sea el rincón preferido de los artistas, el Estado con más residentes de ellos *per capita,* tantos son los que eligen sus distintas ciudades (principalmente Santa Fe y Táos) por sede. Hay calles enteras de la capital dedicadas a galerías de arte, como la Canyon Road, y el descuidado atuendo de los émulos de Picasso y el buen gusto de sus casas y estudios completan la originalidad del espectáculo ciudadano.

El lentor que en seguida se percibe en Nuevo México es, a mi modo de ver, la otra característica. La selección de ésta no encierra intención peyorativa alguna para la región, muy al contrario, ya que en el mundo en que vivimos —y mucho más en los Estados Unidos— lo opuesto a la prisa es algo valioso, como garantía de salud y de defensa contra

la muerte fulminante por ataque cardíaco. Nuevo México se aparece como un oasis en la excitación de la vida americana: pude apreciarlo ya en el aeropuerto de Alburquerque, a poco de poner pie en aquellas tierras, en la actitud de las gentes que atienden a los viajeros. Comprobé la misma escasez de apresuramiento en el camarero que me sirvió el almuerzo en Santa Fe, e incluso en la velocidad del ascensor del hotel que me hospedó; el agua que corre por un precioso ribazo en la capital me dio la impresión de que tampoco llevaba prisa, como no la ejercitan los visitantes en la mayoría de las ciudades del Estado, las que, por su extensión —no digamos las atractivas calles santafecinas— pueden recorrerse en el caballo de San Fernando como el mejor medio de transporte. Existen en Nuevo México plazas, y en éstas bancos, y lo que es más raro, personas que se sientan en ellos para descansar, charlar y gastar su tiempo; hasta el español que para propio goce se oye en las esquinas y en los bancos es lento, tranquilo, rumoroso. Con estos atractivos, el segundo grupo de inmigrantes voluntarios (no forzados por razón de su destino profesional) lo constituyen cuantos desean cuidar su salud y pueden permitirse el lujo de la previsión: no se trata, pues, de enfermos ni de ancianos (aunque puede haberlos), sino de gente madura que, poseyendo suficientes medios económicos para la subsistencia, elige la vida reposada y feliz ante la agitada y no tan compensadora de otras latitudes del país.

Arizona. Fervor y estupor

El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua incluye las siguientes acepciones de la palabra «fervor»: «Calor intenso. Celo ardiente.» Las dos son aplicables a Arizona, y cada una refleja un aspecto sobresaliente y característico de este Estado. Su mismo nombre —de evidente origen español— da ya un poco idea de lo que nos aguarda en nuestra visita.

En punto a calor, se lleva la palma en grados termométricos, y sus dos primeras urbes, Phoenix y Tucson, son las ciudades más cálidas de los Estados Unidos. Pero este extremo verano cuenta con un factor que bien apreciamos cuantos hemos nacido en Castilla: la sequedad de su ambiente. En Arizona no se respira humedad: de aquí su importancia para la instalación de una serie de industrias electrónicas, las más avanzadas en el campo científico, que necesitan para su funcionamiento la atmósfera menos contaminada por agentes externos.

La abundancia de calor trae una correlativa ausencia de agua que ha ocasionado en el curso de los tiempos la formación de un tremen-

do desierto que cubre los dos tercios del Estado. Su aspecto general es rosado y, aun dominado en realidad por la llanura, cuenta con una serie de elevaciones que en sentido sur-norte atraviesan el centro del territorio y otorgan a su superficie un ritmo ondulado que quita monotonía a la vista y da la sensación de un gran mar de arena en el que, por razones geológicas misteriosas, unas olas se han quedado petrificadas antes de romper: Santa Rita, Sierrita, Rincón, Santa Catalina, Santa Rosa, Quijotoa, Cimarrón, Picacho...

El problema del agua ha influido sin duda de manera sobresaliente en la configuración del acontecer arizoniano: sólo los españoles, con su hábito a los climas difíciles y sus enormes dotes de arrojo y de aguante para las penalidades, pudieron encarar la ardua empresa de explorar y civilizar este sector del sudoeste, cuyas características comparten el norte de México y, especialmente, su afín Estado de Sonora. Varios ríos recorren la comarca y han pasado a la historia por su primordial intervención en las tareas colonizadoras: Santa Cruz, Gila, San Carlos, Verde...

Celo ardiente es la segunda acepción de «fervor». El simple recuerdo de la obra de los misioneros españoles basta para justificar su atribución a Arizona. Si en cualquier parte del mundo, o incluso de los Estados Unidos, el celo misionero es digno de admiración, en esta árida región merece particular homenaje dados los obstáculos climáticos y de todo tipo con que tuvieron que enfrentarse los hijos de San Ignacio y de San Francisco. De gran ardor —en consonancia con el clima— debían de estar dotados estos misioneros para instalarse en las tierras más septentrionales de los dominios de España, exponerse a las dificultades a que la lejanía y las distancias les sometían, y sufrir las periódicas devastaciones de los feroces apaches que en una noche destruían la obra material, y la espiritual, a veces cuya granazón había costado años en aquistar.

«Estupor» es la otra palabra que cuadra a nuestra actitud ante Arizona. En primer lugar, porque no nos hallábamos conveniente y previamente preparados sobre sus características; en segundo término, porque aun habiendo ocurrido tal, la posición humana ante su naturaleza no puede ser otra. Dejando aparte su desierto, la configuración de su territorio y demás aspectos quizá merecedores de nuestra predisposición admirativa, Arizona cuenta con cuatro espectáculos acreedores a nuestra más reverente capacidad de estupor: el Gran Cañón del Colorado, el Desierto Pintado, el Bosque Petrificado y el Cráter del Meteorito. Aseguran los científicos que éste fue producido hace 50.000 años por un meteorito que, pesando entre un millón y diez millones de toneladas, abrió un agujero que todavía tiene casi kilómetro y me-

dio de diámetro y 600 metros de profundidad. El Bosque Petrificado ocupa nada menos que la extensión de 92.000 acres y es hoy monumento nacional. Se compone de troncos de todos los tamaños y en diversas posiciones, petrificados con el paso del tiempo; se cree que los árboles originales no crecieron en el área, vinieron arrastrados por enormes inundaciones y fueron luego sepultados durante siglos por semitropicales ciénagas. El Desierto Pintado cubre una distancia de 400 kilómetros de tierras desnudas en las que el hierro y otros minerales ofrecen un formidable arco iris de azules, naranjas, rojos y amarillos en el marco de un paisaje multiforme.

El Gran Cañón del Colorado constituye el espectáculo natural más formidable, impresionante y grandioso de cuantos es dado a los humanos contemplar. El río de aquel nombre es uno de sus protagonistas, aunque sea divisado apenas al fondo del cañón; la madre tierra es el otro, que se presenta en el máximo esplendor de formas agudas, romas, imponentes y diminutas, y con colores de la más completa paleta. Su longitud de 300 kilómetros, con recorrido tortuoso, su anchura —en momentos— de catorce kilómetros y su profundidad, que en su punto máximo alcanza el kilómetro y medio, proporcionan una fabulosa visión.

Colorado. Altor y vigor

Si se llega a Colorado en vuelo procedente del oeste, el primer coloquio con las Montañas Rocosas predispone a su favor. Este complejo orográfico, el más imponente de los Estados Unidos (excepción hecha de Alaska), impresiona en la manera que todo lo grande de la naturaleza hace sentirse pequeños a los hombres, no obstante los adelantos técnicos de la civilización. Su altitud y su notable extensión convierten a Colorado en uno de los Estados más montañosos de la Unión y en el de superior cota sobre el nivel del mar, con el siguiente haber: 600 picos de 4.000 metros de altura, 300 de 4.300 metros y 42 de 4.700 metros, aproximadamente. Nada tiene de particular, pues, que surja el vocablo «altor», altura, como uno de los dos simbolizadores de las características locales. Y es que las abundantes alturas que se alargan en el mapa en sentido sur-norte separan en dos las tierras coloradenses que reverenciosas se arrastran a los pies del coloso que generosamente las abraza.

Esta situación geográfica y esta elevación hacia el cielo han tenido notable influjo en su historia, la que en su vertiente oriental se ligó, en parte, a los avatares de la Luisiana, y se incorporó en su lado occidental a los dominios españoles, siquiera sea de manera teórica. Di-

cha condición montañosa en superlativo favorece la cría ganadera; de aquí la presencia en sus ámbitos de una lucida representación de pastores vascos. Esta vocación por la ascensionalidad quizá explique la instalación dentro de sus contornos de la Academia de las Fuerzas Aéreas y el puesto de mando de NORAD o defensa aérea del Continente Norte. Y como a tal señor, tal honor, a tamaño altor se precisaban corazones de pareja magnitud, por lo que sólo un hombre de las calidades de Rivera pudo —a mediados del siglo XVIII— perforar los misterios serranos y conquistar el título de primer europeo atravesador del complejo roquero.

Si altor simboliza los rasgos naturales más sobresalientes de Colorado, «vigor» parece el más adecuado para caracterizar los de los seres que en su superficie viven. Porque suponen fuerza intelectual las investigaciones atmosféricas y atómicas que se desarrollan cerca de Boulder, y reforzada tensión la permanente alerta de NORAD; necesitaron excepcional vigor los Padres Escalante y Domínguez en sus correrías exploratorias, lo mismo que Juan Bautista de Anza para derrotar al temible «Cuerno Verde»; ejemplo de legendarias energías fue el pueblo Comanche, y avanzada civilizadora representaron los indios Cesteros, establecidos en el siglo tercero de nuestra era en Mesa Verde; eficacia en la acción —segunda acepción de vigor— necesitó la creación «ex novo» por las autoridades españolas de un poblado a la manera occidental con indios salvajes como exclusivos habitantes; y pueden presumir de expresión enérgica —otra acepción— las estupendas obras artísticas de los santeros locales que vertieron su inspiración y su piedad en «santos» y «bultos»; hay que reconocer un formidable vigor religioso en los Penitentes, miembros de las distintas Moradas, quienes, a través de los años, consiguieron conservar las tradiciones de sus mayores, aun a costa del peligro de desviaciones heterodoxas; y vigor físico sublimado en valor y en heroísmo lo patentizaron hijos del Estado en el pasado conflicto guerrero mundial; excepcional hispano vigor, por último, siembran cada día cuantos —como sus hermanos de Nuevo México— descendientes de los conquistadores pueblan el sector meridional, practicando sus costumbres, conservando su fe y hablando el idioma de Cervantes que, incluso, radiofónicamente esparcen por los cuatro vientos.

California. Olor y rumor

El sentido del olfato goza de sinigual fiesta en este sector occidental del país, y de manera no común y excepcionalmente completa.

Porque hay odoríferas flores en los centros de las numerosas autopistas para romper la monotonía del asfalto, y los naranjos invaden con el perfume de sus azahares los sectores al sur de Los Angeles y el Valle de San Joaquín; el monte bajo nos obsequia con sus esencias básicas, y los «campus» universitarios, como el de Stanford, nos regalan con las penetrantes emanaciones de sus eucaliptos y magnolios. «Olor» a serranía y olor a mar salada serán fáciles de captar en los numerosos complejos montañosos y en las incontables playas; y en los puertos, el inconfundible tufillo que el comercio marino y la preparación gastronómica de pescados produce.

Mas no sólo hay olor en el terreno material, dado que California nació a la vida de la mano de los seráficos hijos del Santo de Asís: se respira también olor de santidad. No en balde las veintiún Misiones vertebran la geografía regional y las campanas de «El Camino Real» evocan los afanes apostólicos de fray Junípero, el fundador, y de sus hermanos en religión. Hablar de California supone la automática asociación con la idea de los establecimientos franciscanos y con su entrada en la civilización de la mano de la Cruz. Pero como California es grande y tiene espacio para todo género de contrastes, también en sus contornos hay olor de pecado: Hollywood se ha convertido en sinónimo y símbolo de un ambiente y de unas normas de vida en escasa relación con los tradicionales principios de la Moral; sus playas han sido testigo de las primeras exhibiciones de los trajes de baño «topless»; las más extrañas sectas, predicando credos con frecuencia inmorales, han conseguido cobijo y adeptos como en ninguna otra parte; San Francisco ha sido durante mucho tiempo, como Chicago, dominio privilegiado del hampa criminal, ciudad en la que se «huele» todavía —más bien en los inevitables relatos locales— el denso humo que se formó cuando el famoso incendio, obra del terremoto de 1906.

Otro sentido corporal del hombre trabaja activamente en California, el oído, tales son las sensaciones acústicas que por doquier se perciben y que se condensan y armonizan en un denso «rumor». La amanecida en California extraña a quien proceda de otro sector no occidental del país: un desordenado guirigay de voces y ruidos callejeros saludan al turista desprevenido, el cual completará su cuadro cuando, fuera de su alojamiento, compruebe la extraordinaria animación callejera, por ejemplo, de San Francisco, con gentes que hablan fuerte y gritan, con tranvías que chirrían, con automóviles que suenan sus bocinas. El ruido será complementado con los estampidos de los aviones a chorro, de los que tantos se fabrican en su territorio y en gran medida abundan en sus numerosas bases, y con el más reposante

tañer de las campanas de las iglesias de todas las denominaciones y sobre todo de las católicas, que se asocian al júbilo que quedó instaurado en California con la vibración de los badajos misionales. Rumor de truenos, rumor de borrascas, rumor de temblores geológicos, son sensaciones que no faltan a los habitantes del más progresivo de los Estados de la Unión.

CARLOS M. FERNÁNDEZ-SHAW
Embajada de España
ROMA

LITERATURA Y SOCIEDAD EN HISPANOAMERICA *

POR

RAFAEL GUTIERREZ GIRARDOT

Sobre la novela *El hermano asno,* del chileno Eduardo Barrios, escribió su compatriota Gabriela Mistral que «... es el libro de prosa más nítida y suave que se haya escrito en Chile. Una prosa como la hoja larga del helecho, flexible, exquisita y suave... En la frase, breve siempre, se recoge el paisaje o un estado de alma íntegra y ardientemente. El arte se esfuma. La transparencia de la palabra es tal, que hace olvidar la palabra. Así, el cristal límpido da la ilusión de su inexistencia y se cree mirar directamente, cuando se mira a través de él. Desaparece el estilo por perfección del estilo, y desaparece el artista» (1). Barrios mismo no entiende su creación literaria de manera diferente: «Escribir es un rito... Yo creo en la inspiración de los autores. Hay en ella la misma nobleza, los mismos accidentes fisiológicos que en los éxtasis de las religiones. De repente, una luz ciega la mirada y paraliza el gesto... Lo cotidiano, lo usual de la existencia se pierde; un velo de sombra cubre a nuestros semejantes. El contorno de las cosas se esfuma; las conversaciones ajenas pierden todo valor. Se habla a nuestro lado, se ríe, se sufre, y ya no lo sentimos» (2).

(*) Texto de una conferencia pronunciada en alemán en la Universidad de Bonn, Seminario de Lenguas Románicas, el 8 de febrero de 1968. En la versión española se han introducido algunas modificaciones y se han suprimido algunos párrafos, de acuerdo al público a que están destinadas estas páginas. Las novelas tienen, en orden de su mención, las siguientes referencias bibliográficas: EDUARDO BARRIOS, ed. Nascimiento, 7.ª ed. chilena, Santiago, 1955. AGUSTÍN YÁÑEZ, ed. Casa de las Américas, col. Literatura Latinoamericana, Habana, 1967 (segunda edición). LEOPOLDO MARECHAL, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1948. JOSÉ LEZAMA LIMA, ed. Unión, UNEAC, La Habana, 1966. EDUARDO MALLEA: *Obras completas,* hasta ahora dos tomos, ed. Emecé, Buenos Aires, 1961-1965, y entre las últimas, *El resentimiento* y *La barca de hielo,* ed. Sudamericana, 1966 y 1967. En los volúmenes de obras completas bibliográficas al día. JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, Populibros peruanos, Lima, 1961. MARIO VARGAS LLOSA, ed. Seix y Barral, Barcelona, 1963 (varias ediciones más). MIGUEL ANGEL ASTURIAS, véase las *Obras selectas* de ed. Aguilar, Madrid, y en ed. Losada, de Buenos Aires. GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1967. ALEJO CARPENTIER, la última edición de sus obras agotadas en la edición mexicana original, la hizo la ed. Arca, Montevideo, 1966.

(1) GABRIELA MISTRAL, prólogo a *Y la vida sigue,* de Eduardo Barrios (Buenos Aires, 1925), p. 12. La cita está tomada de FERNANDO ALEGRÍA: *Breve historia de la novela hispanoamericana* (México, 3.ª edición, 1966), p. 194.

(2) JORGE ONFRAY BARROS: «Perfil de Eduardo Barrios» (entrevista), *Zig-Zag,* Santiago de Chile, 30 de mayo de 1946. Reproducida parcialmente en RAÚL SILVA CASTRO: *Panorama literario de Chile* (Santiago, 1961), p. 256.

Lo que en esta concepción del estilo y de la creación literarias llama la atención es menos el hecho de que ella postula para la novela una actitud fundamental lírica y de sustancia romanticoide, sino sobre todo la decisión con la que Barrios excluye de su poética toda actividad de la razón: éxtasis, inspiración, embriaguez en vez de producción consciente de una ficción o fantasía; enajenación mística en vez de libertad; contemplación, es decir, quietud, en vez de movimiento de la imaginación. Si se traducen estos conceptos a fenómenos concretos de la moderna historia literaria hispanoamericana podrá entonces comprobarse que Barrios habla representativamente para una generación que se caracteriza por el rudo rechazo de la estética modernista de Rubén Darío. Su consigna la expresó Enrique González Martínez en el famoso verso de 1910: «Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje», treinta años antes de la formulación teórica dada por Barrios. El cisne fue para Rubén Darío el símbolo del Eros, de la aristocracia espiritual, de la torre de marfil, del arte refinado; para sus tácitos enemigos, en cambio, se convirtió en el concepto sumo de la deshumanización, de la artificialidad vacía de su mundo, poblado de seres de la fábula y de míticas figuras.

Esta contraposición histórico-literaria y poético-teórica, brevemente insinuada, significa sin embargo más de lo que permite suponer de acuerdo con sus interpretaciones habituales. Pues en la reacción contra el modernismo no se trataba solamente de una disputa de escuelas literarias que, según el conocido modelo de las generaciones, intentan afirmarse en permanente discusión. Más bien se trató de la aceptación o del rechazo, en Hispanoamérica, de la naciente y entonces tímida modernidad. Pese a que la «torre de marfil» fue aparentemente ciega para la historia, «el modernismo es —en opinión de Federico de Onís— la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por tanto, de un hondo cambio histórico, cuyo proceso continúa hoy» (3). No se requiere una detallada interpretación de la simbología modernista para tomar conciencia de que en ella subyace un fenómeno social. La torre de marfil como «espléndido aislamiento» del poeta es la imagen del individuo que, con conciencia de sí mismo, se separa de la sociedad. El cisne como Eros significa la satisfacción terrenal de este individuo, la felicidad como sustancia y finalidad de las relaciones sociales. El culto a la forma literaria, el manejo soberano

(3) FEDERICO DE ONÍS: *España en América* (s. d., Universidad de Puerto Rico, 1955), p. 176.

y artístico del lenguaje, la actualización simultánea de mundos pasados o mitológicos y de futuros inventados permiten leer entre las líneas de estos postulados y de su praxis poética el principio de que el arte es, como actividad espiritual y según su esencia, trabajo y juego, producción estética de la fantasía y de la razón. Individualismo, principio del trabajo y hedonismo son notas características generales de una forma de sociedad que, históricamente, suele designarse como «sociedad burguesa». Su formación es el resultado de un largo proceso de transformación que se inicia con la independencia, se hace patente internamente de manera política en las guerras civiles decimonónicas, y tras la máscara de una primera, engañosa estabilidad se acelera subterráneamente por la dependencia económica de Inglaterra y Estados Unidos, bajo la cual cae Hispanoamérica a finales del siglo pasado. Entonces comienza a desarmarse el fijo armazón de clases de la época colonial; el abandono de los campos y la progresiva urbanización desplazan la composición de las altas y medias clases sociales; los siervos se convierten en proletarios, y parece que en *tempo* urgente y de acoso. Hispanoamérica tiende a pasar al mismo tiempo por todas las épocas que siguió, desde la Reforma, la historia en Europa. De la concentración veloz de estos y otros acontecimientos y sucesos concomitantes surge, en un «salto cualitativo» —para usar una expresión hegeliana— la «sociedad burguesa» hispanoamericana. Ella y la peculiaridad de su tardío proceso de nacimiento causan una modificación en la experiencia del mundo inmediato en los hispanoamericanos, que podría designarse como choque. El «épater le bourgeois», que constituye una provocante manifestación de la torre de marfil, y la simbología modernista son en la expresión poética y literaria la correspondencia de este «choque» de la experiencia social (4).

---

(4) Comp. WALTER BENJAMIN: *Schriften I*, editado por Theodor W. y Gretel Adorno con la colaboración de Friedrich Podzus (Frankfurt/M., 1955), de quien proceden los conceptos de «transformación de la experiencia» (en BENJAMIN: *Veränderung der Wahrnehmung*, p. 372) y del choque (pp. 426 y 447). El punto de partida literario-sociológico de Benjamin, ante todo en sus obras: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Über einige Motive bei Baudelaire* (en la edición citada), y en su artículo recientemente publicado «Der Flaneur», *Neue Rundschau* (78Jg.4.Heft,1967), no ha sido tenido en cuenta ni por la sociología de la literatura ni por la crítica de la literatura, o apenas se lo ha considerado superficialmente, aunque sus interpretaciones y su método «prismático» (H. H. Holz), o al menos su noción central de la «Veränderung der Wahrnehmung», parecen ser lo único capaz de salvar a la sociología empírica de la literatura (por ejemplo, Robert Escarpit), a la exposición simple de contenidos sociales y de influencia del medio, o su interpretación (por ejemplo, Robert Minder), o al esquema vulgar marxista de infra —y supra— estructura, de su actual ciega esterilidad. Lucien Goldmann *(Pour une sociologie du roman*, París, 1964) cree continuar y completar la «filosofía de la historia de las formas» de Georg Lukács (en su *Theorie des Romans*, 1920, 2.ª ed., Neuwied & Berlin, 1963) mediante la relación forma novelesca-estructura social (aprovechando, como él mismo lo dice, sugerencias de René Girard, en *Mensonge romantique et vérité*

Si, además, se observa ligeramente el desarrollo de los géneros y de las formas de la literatura hispanoamericana desde el modernismo, se podrá observar también un desplazamiento de los acentos tanto dentro del sistema de los géneros como dentro de los géneros individuales. Después de su breve, pero hermoso florecimiento entona la lírica su canto de cisne. La renovación revolucionaria de la métrica por Rubén Darío rompe su marco en Pablo Neruda y César Vallejo, en sus obras tardías se acerca ya a la prosa, y en fin, después de este medio siglo se convierte en el argentino Alberto Girri o en Enrique Molina, en la comunicación sobria de imágenes o de abstracciones imaginativas. La lírica sigue por el camino de su autoabsorción. Este camino confirma en general la idea de Hegel sobre el fin del arte, al que «sobrepasan el pensamiento y la reflexión» y que convertido por eso «en algo pasado para nosotros» ha entrado en «el estado mundial de la prosa». Los «actuales estados prosaicos», la «realidad ordenada ya en prosa» son, según Hegel, los presupuestos de la génesis de la novela (5). La modificación de la experiencia inmediata social, el estado mundial de la prosa, que implican una ampliación y nueva vertebración de la experiencia del mundo, hacen posible que los escasos y precarios ensayos de novela en el siglo XIX hispanoamericano *(Ma-*

---

romanesque, París, 1961). Sin embargo, Goldmann no pasa de una más fina reelaboración del esquema super e infraestructura, y en última instancia repite este esquema que Lukács ha dejado atrás, ante todo en su *Eigenart des Aesthetischen*, Neuwied & Berlin, dos tomos, 1963. Recientemente, el discípulo de Louis Althusser, PIERRE MACHEREY: *Pour une théorie de la production littéraire*, París, 1966, ha hecho el ensayo de profundizar el punto de partida de Benjamin expuesto en el escrito sobre *Das Kunstwerk...*, arriba citado (ed. francesa, 1936 y 1959), sin citarlo, considerando la obra de arte literaria como una obra que se encuentra dentro de las relaciones de producción. Este ensayo, hecho bajo la inspiración de un estructuralismo-marxismo, fue expuesto en todas sus consecuencias por Benjamin (sin estructuralismo-marxismo, evidentemente) en su trabajo «Der Autor als Produzent» (París, 1934), recogido ahora en *Versuche über Brecht*, Frankfurt/M., 1966. La ceguera para el arte y la historia propia del estructuralismo le impide a Macherey el adecuado acceso a la problemática de la sociología de la literatura, del arte como obra y del artista o escritor como «ouvrier» de sus «textos». Su ensayo concluye en el desplazamiento de la estilística tradicional despotenciada hacia el mundo del trabajo.

(5) HEGEL: *Vorlesungen über Aesthetik*, ed. Bassenge (Berlín, 1955), en especial, pp. 58 y 983. Esta idea del «fin del arte» nada tiene que ver con su superficial interpretación por Ernst Fischer, en sus artículos sobre estética *(Kunst und Koexistenz, Die Notwendigkeit der Kunst)*, quien lo confunde con el «fin del período artístico». El concepto del «fin del arte» es objeto de permanente discusión, por ejemplo, WALTER BRÖCKER: *Auseinandersetzungen mit Hegel* (Frankfurt/M., 1965), quien le niega el sentido dado por Löwith y habitual en la teoría e historia estética. Sin entrar a una elucidación sobre las opiniones de uno y otro, cabe decir que, cualquiera que sea la interpretación del sentido estético o teológico de la cuestión, la historia de la poesía y de la literatura europeas confirma realmente esta noción hegeliana. Véase, además, Lukács, *Theorie des romans* (ed. cit.), p. 34 y ss. Y sobre la nueva realidad «los estados actuales» en relación con la novela, la fundamental exposición de HUGO FRIEDRICH en *Drei Klassiker des französischen Romans* (Frankfurt/M., 2.ª ed., 1950), I cap., especialmente pp. 14 y 166 y ss.

ría, de Jorge Isaacs; *Cumandá,* de Juan León Mera, por sólo citar ejemplos representativos), suscitados y determinados formalmente por Marmontel, Chateaubriand y Saint-Pierre, sean asumidos y superados, y que el género adquiera una forma novelesca más autónoma y más claramente definida. En la medida en que la lírica va perdiendo su fuerza como expresión de la «poesía del corazón» (Hegel) y del estado de beatitud, va surgiendo la prosa en la forma de la novela, de la «moderna epopeya burguesa», y del ensayo, del «pensamiento y de la reflexión». No es necesario poner de relieve el que los géneros no tienen entre sí límites agudos e insuperables. Más bien son ellos procedimientos poéticos, de los cuales el desarrollo posterior ha construido mediante nuevos encuadres y combinaciones una «logique et méchanique des effets» (Valéry), que se encuentra por su naturaleza en permanente movimiento, y que sirve de presupuesto teórico a la estructura de una novela como *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, o de los textos poéticos de *Historia antigua* (1964), del cubano Roberto Fernández Retamar.

El recurso a una concepción sobre la poesía que históricamente se encuentra antes de la poética modernista, el retroceso, pues, a una poética anterior, podría despertar la impresión de que dicho recurso significa como reacción el ensayo de detener y de reprimir el ya cumplido nacimiento de la modernidad en Hispanoamérica. La historia política y social de la época podría dar suficiente material probatorio del hecho de que al rechazo poético-teórico del modernismo corresponde una corriente restaurativa, que pudo imponerse sin limitación alguna en Hispanoamérica hacia mediados de este siglo contra los efectos de la revolución mexicana de 1910, de la agitación política de grupos progresistas, de la Reforma Universitaria de Córdoba de 1917, de una mediocre, pero eficaz estabilidad y florecimiento económicos y de la decidida crítica social de los intelectuales. En cierto sentido, la impresión es justificada. Pero el rasgo restaurativo que caracteriza la política y la sociedad de esta época, engaña. No significa, en realidad, ningún retroceso, por lo tanto ninguna restauración. Es, más justamente, el desenvolvimiento de un núcleo y de una semilla, sembrados dialécticamente en la nueva sociedad burguesa y en su correspondencia literaria, a saber: el modernismo. Este rasgo de apariencia restaurativa no delata nostalgia de algo pasado, sino menester desesperado de quietud. Sin embargo, a esto parece contradecir el hecho de que la novela y la lírica del primer cuarto de siglo tienen por objeto temas, figuras y paisajes que son todo lo contrario de la expresión de un menester tal. La novela de la revolución mexicana, las obras de Rómulo Gallegos y de José Eustasio Rivera, la lírica de César Vallejo

y de León de Greiff, la literatura de vanguardia, la social-crítica, la de los comprometidos con una política radical —de nostálgico recuerdo— que siguen a la primera generación antimodernista, son en su totalidad una voz clamante e indignada de provocación y protesta. Sólo que esta variada escala, estética y literariamente contradictoria, de la protesta y del desafío muestra en su inconciliable contradicción cómo experimenta ahora la sociedad hispanoamericana su mundo en disolución y en derrumbamiento.

Como «asimultaneidad» de las épocas amontonadas en esa sociedad o, también, como la simultaneidad de un pasado casi intacto, de un presente incierto y de un futuro indeciso, es decir, como la convivencia explosiva de épocas que no corresponden simultánea, sino sucesivamente, y en la cual todos los conceptos pierden su perfil y no parece quedar otro apoyo que el de lo alógico de la vanguardia, la visión intuitiva de una huida en algún más allá, o la excitada queja. Parecerá paradójico comprobar que una gran parte de la novela de protesta social, que exige la emancipación de los indios, y la justicia social, que pinta con tan exactas pinceladas la corrupción de los poderosos, la desesperanza de los oprimidos y el paisaje espiritual del creciente nihilismo, no ha tomado conciencia de que sus postulados y sus acusaciones desembocan en una única exigencia: la extensión de la sociedad burguesa, para que no sólo algunos, sino todos los estratos de la población puedan gozar de sus dudosas ventajas.

Más claramente quizá que en los complejos fenómenos de la «asimultaneidad» puede leerse en esta paradoja de la novela de protesta el rasgo predominante de la época: el de la estabilización de la burguesía, que por su parte tiene su correspondencia en la constitución de la novela como el género preciso de su autoexposición y comprensión. El paralelismo de estos procesos y su multívoco sentido pueden ilustrarse en el ejemplo de estas novelas: *Gran Señor y Rajadiablos* (1948), de Eduardo Barrios, y *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez.

José Pedro Valverde, el héroe de la amplia novela de Barrios, muere a los ochenta años a consecuencia de unas heridas sufridas en un combate con la policía. Valverde no había podido superar el disgusto causado por la exigencia del gobierno de recaudar el impuesto de alcoholes con ayuda de la policía si fuese necesario. El día en que el funcionario fiscal se presenta en la hacienda, Valverde lo recibe con fuego graneado para convencer por ese medio al gobierno de que en éste su «pedazo de Chile» reina solamente su derecho. Esta convicción es el resultado de la educación que José Pedro Valverde gozó bajo el cuidado de su tío, el presbítero José María Valverde. La educación

fue patriarcal y rigurosa, y lo obligaba tácitamente a cumplir las tareas de la ruda vida campesina de manera mejor que cualquier campesino de la hacienda. Ni su padre, ni el tío presbítero habían pensado en hacer de José Pedro Valverde un servidor de Dios, y cuando de niño lo enviaron al seminario de la capital, sólo querían ellos que el muchacho completara allí con latín, sólida fe y sociabilidad la educación inicial que le habían dado en el campo los caballos, las montañas y los modelos familiares de sus antepasados. Tras breve temporada en la piadosa institución vuelve José Pedro a la hacienda. El hermoso mocetón, vestido con lujoso traje regional, cercano ya a la edad viril, «irradiando de sus ojos un extraño y dulce magnetismo», toma posesión, como un príncipe heredero, de la gente y de la tierra de su «pedazo de Chile». Codiciado por las mujeres, admirado por los hombres, respetado por los campesinos, sabe este carismático nuevo señor que el mundo le pertenece. ¿Qué ha de impedirle ahora el satisfacer sus deseos sin consideración alguna? A la muerte de su tío, reina José Pedro solo en la hacienda. De aquí en adelante su vida puede contarse en rápidos rasgos. Valverde ingresa al partido conservador, es cofundador de la Asociación Nacional de Agricultores, participa en la guerra de Chile contra Perú, pero no en el combate, sino como proveedor de caballos para el ejército. Después del episodio de la guerra, José Pedro contrae matrimonio con la hermana de su primera, tempranamente difunta esposa. De ella tiene dos hijas. Alguna vez lee en su libro de colegio algo de Virgilio o de Horacio o discute acaloradamente con algún librepensador de la «canalla democrática» que no cree en la autoridad, ni en el orden, ni en la providencia. Puesto que las hijas, acompañadas de la madre, deben ir al habitual colegio de monjas en la capital, vuelve José Pedro a su soledad. Alterna las visitas a su familia en la capital con las visitas a los burdeles en el pueblo cercano a la hacienda, riñe allí, se da de golpes con algún pícaro, seduce a la esposa de un vecino y a una matrona ya entrada en el otoño, y cuando lo sobrecogen el aburrimiento y el remordimiento, vuelve a leer su Virgilio, su Horacio, o medita. Las hijas se casan con diplomáticos, que viajan, naturalmente, a Europa; José Pedro se alegra por sus nietos, y su mujer lo acompaña fiel hasta su último instante, tierna, celosa, amargamente. Porque el gozo de ella era la amargura del remordimiento, los celos y la angustia.

No muy distinto de este modelo fue la biografía de aquellos hombres que, como lo creen ellos mismos, construyeron los países hispanoamericanos después de las guerras de la independencia. Como José Pedro Valverde todos ellos sabían cómo se los llamaba: «Tirano de horca y cuchillo.» Pero como él, encontraron siempre la misma jus-

tificación: «¿Cómo habría creado en estas peonadas, con tendencias al pillaje todas, hábitos de trabajo y honradez?»

Notable en esta novela de Barrios no es, como lo ha observado la crítica casi unánimemente (6), que en ella se dibuja el retrato de un representante típico de las oligarquías latinoamericanas, sino ante todo que en la novela de Barrios encuentra su expresión una experiencia colectiva de la sociedad hispanoamericana de los años cuarenta. La novela muestra dos claros estratos de lenguaje. El primero, en el que se mueven el narrador y los señores, se caracteriza por la corrección gramatical, por el léxico selecto, casi exquisito, por el ritmo de la prosa que a veces llega a ser métrico, por la pureza académica del casticismo. En cambio, el otro, que abarca el lenguaje de los campesinos, de los bandidos, de los siervos, y de la clase media ascendente, sin diferenciación alguna, se caracteriza, ya en la reproducción fonética, por la incorrección gramatical, los americanismos, vulgarismos, jerga profesional y un ritmo de la prosa abrupto. La confluencia de estos dos estratos de lenguaje y sociales podría admitir la conclusión de que por lo menos en un aspecto lingüístico la novela cabe íntegramente dentro del realismo. Sin embargo, el lenguaje de los señores no es un lenguaje que coincide con la realidad. Es un lenguaje que más bien pertenece a una época muy anterior a la de aquello que se narra, y aun los títulos de los capítulos recuerdan la novela picaresca española del siglo XVII —si Valverde fuera de hecho un pícaro, y no el gran señor gamberro.

Al desplazamiento de los estratos históricos del lenguaje corresponde un desplazamiento de los perfiles en la figura del héroe. Sus gestos de supuesto gran señorío son en realidad expresiones disfrazadas de los deseos e ideales propios de la pequeña burguesía en ascenso. Esta equipara individuo y personalidad, nivela la personalidad a la altura de una virilidad agresiva y una especie de erotismo, que no se entiende como libertad en la satisfacción amorosa, sino como satisfacción sexual avergonzada. Quien golpea y viola es un hombre carismático. El entrecruzamiento de los rasgos del héroe en su retrato resume en la deformada imagen que de allí resulta, la experiencia colectiva de la «asimultaneidad», de la coexistencia contradictoria de épocas que no pertenecen a un determinado momento, del amontonamiento de *tempos* de naturaleza sucesiva en un nudo sin solución. De la excitación sórdida que provoca esta experiencia nace la nostalgia de la pequeña burguesía latinoamericana por el hombre fuer-

---

(6) Por ejemplo, ENRIQUE ANDERSON IMBERT: *Historia de la literatura hispanoamericana* II (México, 4.ª edición, 1964), p. 112. ARTURO TORRES RIOSECO: *Ensayo sobre literatura latinoamericana, segunda serie* (México, 1958), p. 194.

te, de quien se espera que concilie el destrozo social y espiritual mediante la contradictoria figura de una democracia de pequeños tiranos. La estabilización de la sociedad burguesa en Hispanoamérica concluye en el pedido de un estado totalitario. El proceso social e histórico-literario que conduce a este resultado, se cumplió ya en Europa durante los siglos XIX y XX, pero en Hispanoamérica ha pasado por un lapso más denso y menor de uno a dos decenios. Esta desmesurada y acosada brevedad condiciona y determina el desarrollo de la novela en Hispanoamérica: al mismo tiempo en que ella se constituye como novela burguesa en Barrios y en sus compañeros de generación, muestra ya las quebraduras de su pronto derrumbamiento. Las nuevas formas, que surgen de este desplome, lanzan una penetrante luz sobre las experiencias que, en *tempo* aún más denso y breve, y en mayor amplitud y profundidad, hace ahora la sociedad de Hispanoamérica.

La novela *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, apareció en 1947, un año antes que la de Barrios. Yáñez (1904), veinte años más joven que Barrios (1884-1963), narra en ella la historia de un pueblo mexicano en la víspera de la revolución de 1910. Menos que los acontecimientos externos, a Yáñez le importa sobre todo la descripción de la atmósfera apestada, de la historia invisible de un pueblo que habitan almas atormentadas y acosadas por conflictos religiosos y que vive como si se mantuviese bajo una campana de aire. Pero Yáñez no pinta, como Barrios, sino que procede de forma impresionista. El lenguaje, como golpeando en frases nominales, parece ir a caza de la imágen. Figuras retóricas de repetición y enumeración caótica enmarcan los monólogos interiores, los soliloquios, los diálogos imaginados de estas almas asediadas. Imágenes sin aparente conexión cambian de capítulo en capítulo, no forman una fluida continuidad, sino un estatismo destrozado, la red fatigante del ahogo. El tránsito súbito de espacios y tiempos a otros espacios y tiempos en la imaginación rompe el marco de la forma tradicional de la novela, y Yáñez mismo ha declarado que la intensidad de estos conflictos sólo encuentra su expresión adecuada en el lenguaje de la secuencia de Joyce. Los destinos monádicos tienen únicamente un punto de referencia que los sostiene y los mantiene en aparente unión: el confesonario. La vida en el pueblo en un Viernes Santo interminable, que no promete resurrección. Específico de cada existencia singular en el pueblo es sólo el motivo de su arrepentimiento, de su angustia, de sus dudas, pero su substancia es la misma, y los nombres de los desesperados son los símbolos de una incesante frustración. Cada pensamiento, cada gesto encierran el peligro de traspasar los límites del pecado mortal. Merceditas, como todas las don-

cellas del lugar, consagrada a la Virgen María, dice de la inocente declaración amorosa de su enamorado que es locura y conjuración del demonio, y arrepentida y acusándose a sí misma pregunta por qué un hombre se atreve a escribirla y a mirarla, si ella no ha dado motivo para tal acto. El párroco no ha entrado nunca en una casa, solo, que albergue mujeres. Luis Gonzaga, el seminarista, organiza su tiempo de vacaciones de tal manera que no le queda tiempo de mirar siquiera a una mujer. Durante una semana, los hombres del pueblo se recogen a hacer los ejercicios espirituales. Desde la mañana hasta la noche escuchan los sermones y las pláticas sobre el pecado, el juicio final, el infierno, pero por la noche se ven en sus sueños, encadenados y en una procesión de ataúdes. Pero esta imagen tenebrosa es ya el signo del desastre. Victoria, joven viuda de una capital provinciana, se domicilia en el pueblo. La llaman la *extranjera*. Victoria intranquiliza y confunde las conciencias de todos. Como ama la música, convence al adolescente campanero para que estudie en el conservatorio de la capital. El párroco aprieta las tenazas del ascetismo con mayor dureza. Luis, el seminarista, se vuelve loco; hay un parricidio; Damián apuñala a su novia; todos evitan la presión del cuidado sacerdotal. Las tropas de la revolución pasan por el pueblo. María las sigue en un acto de liberadora rebeldía. Los que quedan conjeturan: «Ya toda la tropa habrá pasado por ella.» Y los niños, inocentes, transmiten el rumor: «Que la sobrina del señor cura se fue con muchos hombres.» El párroco sucumbe ante los acontecimientos. En su última misa, el ruido de su feligresía en la iglesia le llega «como si lo esperasen mil ávidas fauces que prolongarían el martirio, como el rumor de la multitud pagana en el circo.» El pueblo se desmorona.

En la novela de Barrios la ciudad aparece sobre un fondo lejano y casi irreal. Lo nuevo opera inquietantemente sobre los hombres que la visitan, pero la vida diaria en el campo recubre las impresiones y pronto se convierte el recuerdo del visitante en simple episodio. La visita a la ciudad deja sentimientos de curiosidad, algo de melancolía y una deprimente inseguridad. En la novela de Yáñez la irrealidad de la ciudad adquiere ya formas amenazantes. Esta ya no se encuentra en una lejanía indeterminada, sino, más bien, ella invade el pueblo. Victoria no es —como lo sugiere Yáñez— el símbolo de la revolución mexicana. Ella encarna las exigencias y hábitos de una sociabilidad urbana. Cuando Victoria intenta convertir al campanero en músico profesional, no lo hace por propósito caritativo, por compasión altiva con un hombre de más bajo nivel social, sino su propósito surge de una mentalidad urbana. Justamente en su ingenuidad, delata esta viuda de capital provinciana un principio urbano, a saber, el principio

de que hay ascenso social y que éste requiere formación y profesión. A Victoria se la llama la *forastera*, la *extranjera*, porque en su figura misma ella contrapone a la sociedad estamental del pueblo la sociedad urbana de competencias, al estatismo del caserío el movimiento y dinámica de la ciudad, a la irracionalidad la racionalidad.

En la realidad social hispanoamericana de los años cuarenta, estas contraposiciones se presentan ya como el aburguesamiento de la «asimultaneidad». La creciente urbanización, que muestra en la casual distribución del espacio urbano su inseguridad y en el aumento gigantesco la desmesurada vanidad de la burguesía establecida, no ha logrado aún integrar el pueblo en el crecimiento de los países. Ella lleva a término la destrucción de la substancia del pueblo, que en sí había llegado ya al límite de la descomposición. Sin apoyo, los campesinos y provincianos se convierten en semiciudadanos del campo, proletarios sin fábrica. El siervo se hunde en épocas prehistóricas. Pero todos tres se asemejan a los hombres de la ciudad en el hecho de que oscilan sobre la nada. Dictaduras de opereta y bandidismo son el anverso y el reverso de la misma moneda, con la que la sociedad burguesa paga su necesidad de seguridad y estabilidad. Empero, la «astucia de la razón» (Hegel) siembra en este abismo la semilla de su superación. Si la racionalidad, presentada como división del trabajo y urbanización, había destruido la substancia de viejas formas de vida y había llevado a la sociedad a un caos, este mismo proceso a su vez provoca en el individuo, ahora solitario, la conciencia de que él no es criatura, sino un ser que se produce a sí mismo en el trabajo. Esta concepción, lograda dolorosamente, la formuló Samuel Ramos en un trabajo de título programático: *Hacia un nuevo humanismo* (1940), si bien no es el contenido, sino el título, el que indica más claramente la nostalgia de esa época. Cabe observar al margen que tan sólo en esta época la filosofía o el filosofar entran en lo que Francisco Romero llamó «la normalidad filosófica», que ya no se considera dicha actividad como ornamento o actividad de teólogos, sino aun como actividad oficial y burocrática universitaria, y que la filosofía hispanoamericana de esos años se concentró fundamentalmente a dos cuestiones: la pregunta por el hombre y sus productos culturales y la pregunta por el sentido de lo que la historiografía hispanoamericana y europea habían llamado, empírica e irreflexivamente, el Nuevo Mundo. Las obras de Francisco Romero y de Edmundo O'Gorman son representativas cumbres de estas dos orientaciones.

El proceso de la racionalización y de la emancipación de la conciencia de la presión de lazos íntimos y sentimentales es en Hispanoamérica a la vez un proceso de aislamiento solitario del individuo. La

heterogeneidad de las masas emigrantes a la ciudad, la progresiva ampliación del espacio urbano, la especialización necesaria de las tareas, rompen el estrecho círculo de parentesco, familia, vecindad y amistad cercana y dan a las relaciones sociales un carácter impersonal, indiferente y superficial que, como se sabe, acuña la mentalidad del ciudadano: anónimo, simulador, racional (7). *Lima la horrible, El laberinto de la soledad* (México), *La cabeza de Goliath* (Buenos Aires) (8): estos son títulos de la literatura crítica sobre la vida en las grandes ciudades de Hispanoamérica, que sumariamente aluden al malestar ocasionado por las consecuencias de la urbanización. Pero el aislamiento solitario no opera sólo negativamente sobre el individuo. Tal aislamiento reduce el mundo del individuo al yo, que ahora se descubre a sí mismo como una interioridad. Característico de la literatura hispanoamericana es el hecho de que este tardío descubrimiento de la interioridad repite en dos o tres decenios la larga evolución europea desde el *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, en el mismo período, pues en el que las huellas del realismo y aún las de Joyce comienzan ya a desaparecer. Como en los cuentos de Borges, en la cultura de esta interioridad los tiempos, los espacios y las literaturas son cambiables a voluntad. Novelas como *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal, *Paradiso* (1954-1966), de José Lezama Lima, y toda la obra de Eduardo Mallea, quien como ningún otro ha realizado profunda y dialécticamente la interiorización de la narrativa, son las enciclopedias de estas almas sonámbulas, que del tormento de su íntimo examen de conciencia, de la desesperación ante el mundo enajenado, de la busca en todos los rincones de todas las épocas del mundo, toman los elementos para dibujar el mapa de una expedición hacia un mundo mejor.

Es poco seguro que estas novelas quepan en un amplio concepto de novela. *Adán Buenosayres* es el viaje colombino del yo enajenado hacia el yo propio, pero la expedición está llena de desviaciones, las estaciones se encuentran en caminos entrecruzados con entradas y salidas laberínticas. La minuciosa descripción de personas, de cosas y de paisajes callejeros, la discusión retardante de teorías filosóficas, teológicas y literarias infunden a lo narrado un halo de verosimilitud. Estos hombres con apellido extranjero, este estilo semiaristocrático de

---

(7) Comp. LOUIS WIRTH: *On Cities and Social Life*, ed. Albert J. Reiss, Jr. (Chicago & Londres, 1964), p. 70 y ss. Además, JEAN TRICART: «Quelques caractéristiques générales des villes latino-américaines», y MARIANO ZAMORANO: «Problèmes géographiques de Buenos Aires», en *Le problème des Capitales en Amérique Latine*, ed. F. Mauro (París, 1965).

(8) EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: *La cabeza de Goliath* (Buenos Aires, 1950). OCTAVIO PAZ: *El laberinto de la soledad* (México, 1952). SEBASTIÁN SALAZAR BONDY: *Lima la horrible* (Lima, 2.ª edición, 1965).

las viviendas y de sus familias, estos criollos en las calles, esta cultura cosmopolita son posibles solamente en Buenos Aires. Sin embargo, la apariencia de realidad engaña. Las descripciones y consideraciones se mantienen frente a su objeto hasta el punto de que se convierten en narraciones dentro de la narración, en ensayos dentro del contexto expresamente metafísico, y adquieren en su independencia el carácter de símbolos de las errancias de este Odiseo argentino. El viaje recibe su premio: en la última estación encuentra Adán Buenosayres el «intelecto transcendente» encarnado en una mujer, la Solveig Celeste, el arquetipo platónico de la Solveig Terrestre, de la que se ha enamorado el héroe. Marechal mismo ha declarado que la Solveig Celeste es el símbolo de la Madonna Intelligenza, que los Fedeli d'Amore de Dante veneraban como la Janua Coeli, la Madre de Dios, la mediadora entre su Hijo y los hombres (9). Además de la *Divina Commedia* y de la *Vita Nuova,* de Dante, Marechal interpola en la narración partes de la *Ilíada* y la *Odisea,* de Homero, y de la *Eneida,* de Virgilio. La biografía de un interlocutor de Adán Buenosayres parodia a Diógenes Laercio. En la descripción de un paseo de amigos, entreteje Marechal la historia de la Pampa desde sus orígenes geológicos hasta su futuro sospechado. El camino de regreso a su casa desde una casa de placer, sirve a Marechal para entremezclar en la descripción una historia del drama judío, de su «drama teológico» y la visión de la futura ciudad Philadelphia, la ciudad del amor. Marechal hace citas, pues; el hilo de la Ariadna que rescata a Adán Buenosayres del laberinto es un hilo erudito, consta de citas (10). La novela hispanoamericana de la interioridad la escribe el poeta *doctus.* Adán Buenosayres no lee, como José Pedro Valverde, en su escolar libro de latín su Virgilio, su Horacio, sino que vive y ve el mundo como un Homero de Buenos Aires.

No muy diferente de este viaje es el que a través de la literatura universal emprende José Cemí, el protagonista de la novela *Paradiso,* de José Lezama Lima, en busca de su propia identidad como artista. Pero de manera diferente a Adán Buenosayres, José Cemí es la cita erudita personificada. Sus soliloquios o sus diálogos con el amigo Frónesis, por ejemplo, son por su tema y su estilo verdaderos breves tratados sobre obras raras y autores difíciles. Pero estas citas no son una forma de conservar la tradición literaria, ni de apoyar con autoridades sus argumentos, sino metáforas herméticas, multívocas de contextos espi-

(9) LEOPOLDO MARECHAL: *Cuaderno de navegación* (Buenos Aires, 1966), página 125 y ss.

(10) Sobre la estética y la significación del arte de hacer citas, de tan considerable importancia para la moderna literatura, la teoría de la novela, del ensayo y la lírica, sólo hay fundamental HUGO FRIEDRICH: *Montaigne* (Berna, segunda edición, 1967), Apéndice, nota 14, y HERMAN MAYER: *Das Zitat in der Erzählkunst* (Stuttgart, 2.ª edición, 1967).

rituales, históricos y sociales extremadamente complejos. Las citas de la *Canción a las ruinas de Itálica* del famoso licenciado don Rodrigo Caro, las del *Simposio* platónico, las menciones de Góngora y Garcilaso son el lenguaje de José Cemí, son símbolos de su sintaxis peculiar, del tejido pues de su persona. *Paradiso* recuerda en el título el *Lost Paradise,* de Milton —y quizá es José Cemí un comentador más extraño, más laberíntico y refinado que William Blake, con quien Lezama Lima tiene sin duda si no un parentesco por influencia, sí al menos una «afinidad», en el sentido hondo que da Goethe a esta palabra. Pero la obra tiene además un sentido social: trabajada a lo largo de más de diez años, al parecer, constituye la historia de la cultura de La Habana, y por los temas y autores que trata en cada capítulo o que cita allí, podría reconstruirse la vida literaria de los círculos intelectuales habaneros, de los grupos de una burguesía culta, típica de ciudad hispanoamericana, de sensibilidad compleja y problemática, de contradictoria interioridad.

Este casi fanático examen de la interioridad se transforma en autodisolución. Agata Cruz, la figura principal de *Todo verdor perecerá,* de Eduardo Mallea, no intenta un viaje erudito desde el yo enajenado hasta el propio yo. Su soledad egoísta la lleva por el camino de la locura y al límite del suicidio, que es ya muerte. El perfil borroso de algunas de las figuras de Mallea no proviene, como suele afirmarse, del hecho de que las enmarca en reflexiones filosóficas y de que por ello les da el carácter de símbolos y signos de sentimintos abstractos, sino más bien es esta difuminación el síntoma real de la paulatina disolución del yo solitario, que cava infinitamente en sus propias, vacías y oscuras galerías. Todas las figuras importantes de Mallea son agónicas, casi todas las reflexiones con las que Mallea intensifica el decurso de la narración giran en torno a esta agonía y a la concepción superadora de una estrecha solidaridad del hombre con el hombre, de su salvación. La obra total de Mallea, de múltiples estratos con múltiples perspectivas, en la que el amplio torrente de la narración arrastra en armónica reciprocidad la lírica, la épica y la narración, describe la doble experiencia del yo, que se descubre a sí mismo como interioridad y de esta interioridad que se disuelve a sí misma. El concepto de agonía es la fórmula concisa de esta dialéctica. Y ésta corresponde a la dialéctica de la ciudad.

En la medida en que la racionalización, realizada por la economía, la industria, la universalización de la política, avanza en Hispanoamérica, y en la medida también en que la gran ciudad se convierte en la informe megalópolis, el espacio urbano transforma y revertebra su estructura. Del amplio espacio de complicadas fauces y que suele

compararse con el desierto, surgen centros independientes, pequeñas ciudades dentro de la ciudad. La gran ciudad vuelve a su origen, pierde su pretensión de ser totalidad unitaria y centro del poder, y comienza también a autodisolverse. Borges dice que la Pampa atraviesa el asfalto de Buenos Aires, y Sebastián Salazar Bondy afirma que «el arenal rompe en Lima la vestimenta citadina y asoma por entre la arrogancia de la construcción labil y quebradiza». Más que crítica, estas observaciones delatan que la ciudad ya no aparece como el gigante, desarraigado de su contorno bárbaro y por lo tanto moderno, tal como se lo había encomiado, sino como construcción frágil, como la hipócrita máscara de la barbarie social. La ciudad hispanoamericana apenas ha comenzado a florecer, cuando muestra ya, en un *tempo* más breve aún que el de los otros fenómenos de racionalización, los signos de su derrumbamiento (11). Característico de la revertebración de la ciudad en Hispanoamérica es el hecho de que la sociedad urbana anónima, superficial y racional deja el campo libre al nuevo grupo. El grupo, no considerado como primera forma de más amplia socialización, sino como producto de esta revertebración, es jerárquico, imperativo y brutalmente agresivo.

La experiencia de la formación de estos grupos y de su naturaleza es el tema capital de las novelas *El sexto* (1961), de José María Arguedas, y de la novela *La ciudad y los perros* (1962), de Mario Vargas Llosa. «El sexto» es el nombre de una prisión en Lima, los perros son los cadetes del Colegio Leoncio Prado, de la misma ciudad. En los dos, el resultado de la lucha por el poder en el grupo es una muerte. En los dos, se calla el nombre del asesino. Los hombres no llevan su nombre, sino sus apodos. el Jaguar, el Boa, el Esclavo... símbolos de la barbarie y de la humillación. En los dos dominan crueldad, sadismo, perversiones; su *leitmotiv* es la violencia. Tal es el estado a que ha llegado la sociedad burguesa y que ha impuesto, fundada en su principio de que *homo homini lupus,* sin consideración humana. El producto de la racionalidad burguesa es la irracionalidad, la antirrazón.

Con la distancia del historiador, habrá de afirmarse más tarde seguramente que esta nueva barbarie es el signo de un período de difícil transición en Hispanoamérica. El historiador de la literatura, empero, no podrá omitir la comprobación de que fue la literatura la que indicó nuevos caminos hacia un mundo mejor. La rica, profunda obra de Miguel Angel Asturias, cuyos múltiples aspectos reclaman un

(11) LEWIS MUMFORD: *The City in History* (Pelican Books, Londres, segunda edición, 1966), p. 598 y ss. El tema de la sociología de las ciudades y de las ciudades y las ideas es tratado sistemáticamente por JOSÉ LUIS ROMERO: *La revolución burguesa en el mundo feudal* (Buenos Aires, 1967), obra fundamental histórica y metodológicamente. Ver, por ejemplo, p. 396 y ss., y passim.

trabajo especial de análisis, quede aquí como la exigencia y el símbolo de esa realidad literaria. Pero cabe mencionar entre las últimas novelas hispanoamericanas que muestran la necesidad de un futuro mejor, la del colombiano Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* (1967) y *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier. Cien años de soledad, tal es el tiempo en que el pueblo Macondo espera de generación en generación al animal mitológico que habrá de aniquilar esa raza. Pero cien años de soledad son cien años de soledad, son cien años de historia. García Márquez —en cuya fantástica narración se reconocen, aun por el estilo, muchos temas de la obra narrativa de Borges— los actualiza, los persigue hasta su origen, y entre líneas se ve que él lo hace, como un conquistador español, con la mirada puesta en mejores mundos y tiempos.

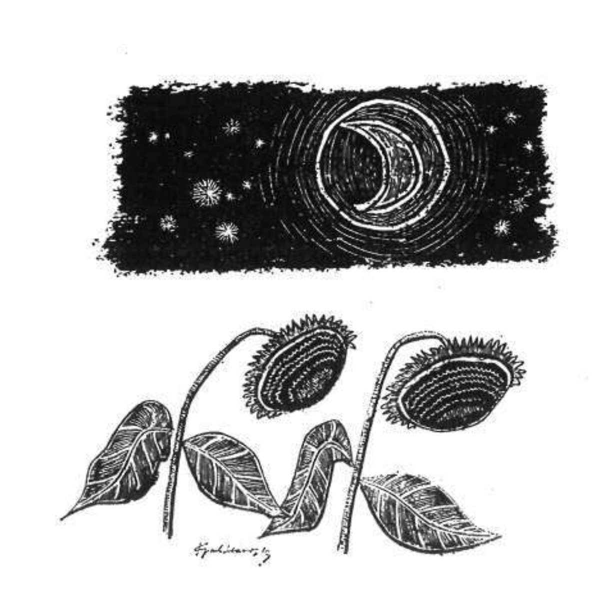
La descomposición de la sociedad burguesa latinoamericana deja surgir de las ruinas una esperanza: la de quebrar el *continuum* de la historia para comenzarla de nuevo. Y la novela hispanoamericana vuelve también a rememorar las épocas de la novela de caballerías, para ser testigo de esta nueva conquista.

Esta doble repetición de la historia determina forma y contenido de la novela de Carpentier. El protagonista, músico de cultura europea, cuenta en forma de crónica la fantástica historia de su expedición científica al Orinoco. Su camino se transforma en un viaje retrospectivo a través de los tiempos que lo lleva hasta el paisaje inmaculado de «nuestra América». Esta América es la tierra prometida, aquí brota la fuente de la felicidad.

La repetición de la historia no significa huida en un pasado imaginario y rousseauniano. El héroe de la novela, un Colón y un Don Quijote, a la vez, pinta el mapa de nuestra Utopía real. Este mapa es mágico, porque está rodeado por el áurea de lo Nuevo futuro, y es real porque desencubre una América latente, una América de los americanos hispánicos, llena de la esperanza de que en ella habrán de erigir, por fin, el «reino de este mundo» (Carpentier), es decir, el reino de la libertad concreta.

El modelo sucesivo trazado en esta interpretación ha de tener en cuenta que los fenómenos social-históricos que se expresan en las novelas no son sucesivos, sino simultáneos en el vasto continente. Pero es justamente esta simultaneidad veloz la que permitirá, en el choque de las épocas, que de allí salga la imagen de la Utopía americana, de su anhelada realización, del motor de su historia, que rescate a América del actual nihilismo e indiferencia en que se encuentra.

RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT
Malzstrasse, 14
46 DORTMUND (Alemania Federal)



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

EL ESPACIO: MONDRIAN Y PICASSO *

Un cuadro de Mondrian es el espacio mismo sin término posible (la conquista espacial en la pintura la inicia Mondrian mucho antes de que los científicos de nuestro tiempo se lanzaran a la aventura de su búsqueda). El espacio se encuentra *dentro* y *fuera* del cuadro. Es espacio simultáneo: casi estoy tentado a decir: simultaneidad de la vista y del pensamiento. El espacio creado por Mondrian podemos seguirlo visual y mentalmente. Acto imposible de realizar en una pintura de Picasso. Porque en ella el espacio ha sido tratado como referencia. Más bien para situar en él una serie de acontecimientos objetivos. Esto deja entrever que una obra de Mondrian, por el contrario, nos habla con su propio y nuevo vocabulario espacial de relaciones, dimensiones, divisiones y separaciones sucesivas. Una de Picasso nos habla con un vocabulario en que él le ha dado más importancia al espacio de la escena representada (espacio escenográfico tradicional) que a la propia creación de un nuevo espacio pictórico.

Todo esto queda sentado si es que tomamos el espacio como uno de los ingredientes más importantes de las artes visuales. Si los colores no son visualizados a través del espacio, de la forma o de la materia, la pintura puede caer fácilmente en un arte ilustrativo. Arte del que se ha resguardado Picasso por su genio imaginativo y versátil. Profundamente dramático. Genio con el que él ha hecho de la pintura un escenario variadamente internacional, considerando —no desde la superficie, sino desde lo más profundo de las cosas— la idea de lo que la verdadera pintura ha sido en todas las épocas: visualización del color.

Siempre he creído, frente a la opinión general, que Mondrian es más libre que Picasso. Mondrian ha creado un arte cuyo espacio no tiene fronteras ni límites. Picasso es quizá el pintor más multiforme, si se quiere, pero no el más libre. Sus invenciones formales (a pesar de ser las más poderosas y variadas que ningún artista haya alcanzado en toda la historia del arte) permanecen forzosamente encerradas en

* Originalmente este artículo del pintor y crítico de arte Darío Suro fue publicado en la revista francesa *Aujourd'hui*. Esta es la primera vez que se publica en español.

los contornos de sus cuadros. Aunque Picasso pueda crear miles maneras de expresión o miles cambios expresivos, su poliformismo se queda encerrado en la prisión autónoma del espacio de sus telas. La tarea de Mondrian no ha consistido en crear maneras o formas de expresión, sino que la forma expresiva de Mondrian es *su* libertad: la libertad de introducirnos en un espacio continuo que nunca termina.

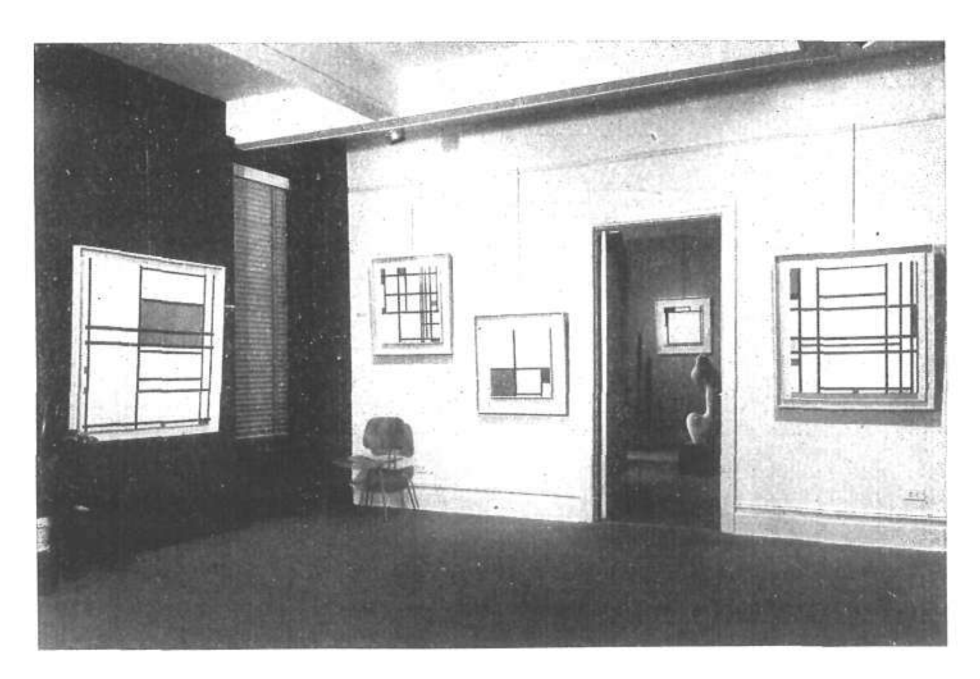
Cuando examinamos cuidadosamente los Mondrian de su época cubista y hacemos una profunda búsqueda para relacionarlos (no compararlos) con los cuadros de Picasso de esa misma época, varias cosas me parecen inconfundibles: Primero, que la influencia de Cézanne, técnicamente hablando, es más acentuada en la obra de Mondrian que en la de Picasso (estructura de la materia en el espacio, por ejemplo en sus famosos «Arboles»). Segundo, que el espacio de Mondrian abre nuevos caminos —aun en la época cubista— a la pintura abstracta de nuestros días y a la futura en direcciones diferentes, incluyendo las obras de los pintores Op y Hard-Edge. Por otra parte, mientras Picasso aprovecha el espacio barroco tradicional de los pintores precedentes, Mondrian crea un nuevo concepto del espacio pictórico. Picasso y Braque tenían como principio fundamental la visión estructurada y clara de la forma, perdida, en parte, por los impresionistas y los fauves, pero no la visión interminable de un nuevo espacio pictórico en que los colores quedaran visualizados en términos propiamente espaciales. En sus cuadros el espacio opera todavía en una forma barroca de diagonales visibles o invisibles, diagonales relacionadas con el movimiento centrípeto, de emoción típicamente romántica. Sus correlatos formales quieren organizar todo un lenguaje pictórico que aparentemente actúa en un mundo ordenado, pero que espacialmente sigue siendo barroco.

En sus distintas épocas Picasso ha sido siempre un *transformador*. Mondrian, desde sus comienzos, un *constructor*. Picasso roza con los objetos y los transforma. El tiene el don de transformar todo lo que toca. Mondrian construye un sistema de proporciones infinitas en un orden movible, aparentemente estático.

Si analizamos la época figurativa de Mondrian encontraremos, aun en sus comienzos, que él es más «universal» que Picasso. Picasso pinta «un» árbol, Mondrian «el» árbol. Mientras éste generaliza para expresar «el todo», Picasso particulariza para expresarse él mismo. Si Mondrian se convierte en el *elemento* que él pinta, *el objeto* que Picasso transforma se convierte en Picasso. El primero se despersonaliza al convertirse en el elemento pintado, sea un árbol o una flor (vistos como elementos), una catedral o un rectángulo. El segundo le comunica toda su personalidad al objeto que él transforma. El toro, el arlequín, los



MONDRIAN. *Exposición de sus obras. Galería Sidney Janis, 1957. New York.*



MONDRIAN. *Idem.*



PICASSO: «*Mujeres de Algeria*», 1955. *(Cortesía del Museo de Arte Moderno de New York.)*



PICASSO: *«Desnudo», 1922. (Cortesía del Museo de Arte Moderno de New York.)*

amantes, los músicos, las mesas, mandolinas y pipas, son propiamente Picassos. De ahí que Picasso sea un pintor autobiográfico, y de la autobiografía al drama sólo hay un paso. Picasso es un pintor dramático, de la misma línea que Goya. Mondrian es un pintor sin drama aparente como Vermeer o Velázquez.

En ningún momento he querido decir que hay más *emoción* en un cuadro de Picasso que en uno de Mondrian. Esta palabra suele usarse equivocadamente para definir estadios intensos de expresión artística. La emoción en una obra del primero es el resultado de un rozamiento con los objetos que circundan al hombre, con lo cual quiero decir los objetos inmediatos con los cuales él forma su mundo cotidiano alcanzable y táctil. De ahí que una pintura de Picasso nos hable en una forma más familiar que una obra de Mondrian.

La emoción desprendida de un cuadro de Mondrian es más extraña, viene de otro lado, casi podríamos decir que viene de otro planeta, no hay reconocimiento familiar posible, porque los elementos del mundo intangible y del mundo inorgánico ocupan, por primera vez, en la pintura su más alto nivel. Por otra parte, el espacio cobra un nuevo valor en los dominios de lo visual y lo plástico. En otros términos: el espacio tradicional es cambiado por un espacio completamente nuevo. De ahí el impacto de un cuadro de Mondrian. Y de ahí, también, nuestra deuda con él: cualquiera dirección que la pintura tome (sea en el presente o en el futuro), tendrá que contar con la idea libre del espacio de Mondrian. Todos conocemos, naturalmente, nuestra deuda con el cubismo; y, muy especialmente, con Picasso, su máximo creador. Pero hay que subrayar también que ese movimiento no trajo nada nuevo, si se le considera desde el punto de vista *espacial pictórico*. Más que una revolución del espacio el cubismo fue una verdadera revolución de la forma, es decir, una auténtica revolución formal. La composición, la forma y su conducta son, pues, los ingredientes que ocasionan en un cuadro cubista la extrañeza y la novedad de su estilo. Ingredientes que no tienen nada que ver con la creación de un nuevo espacio pictórico. Por eso, siempre he creído que una obra cubista no es más que una superficie en la que se han pintado objetos o cosas desintegrados e integrados al mismo tiempo, compuestos formalmente por una síntesis (cubismo sintético) o un análisis (cubismo analítico), objeto y cosas que algunas veces son de difícil reconocimiento, por la transformación de que han sido objeto a causa de un nuevo concepto de la forma y la composición. Esta transformación ha sido guiada, la mayoría de las veces, por una conciencia lógica, un ritmo razonado y propio, una semipresencia formal, hasta cierto punto poderosa. El valor incalculable de la revolución formal del cubismo, especialmente

debida a Picasso y Braque, nadie la discute hoy día. Pero el espacio, o un nuevo concepto espacial pictórico, nunca adquiere la visualidad particular de una imagen con su propio espacio. Imagen en que los colores y las formas integran una unidad absoluta relacionada directamente con el espacio, tan absoluta que los colores y las formas integran un conjunto total, un conjunto que no se puede separar del espacio creado. Como sucede, por ejemplo, en una pintura de Mondrian.

Por esa razón los cubistas de su generación no pudieron nunca comprender el mensaje que Mondrian traía con el espacio. Es más, si mal no recuerdo, ni el mismo Apollinaire menciona su nombre como pintor cubista. Y si lo menciona no lo toma en consideración como tal. Sin embargo, Mondrian, además de aprovechar el cambio de visión traído por el movimiento cubista, asimiló todo cuanto tenía que asimilar de las obras de sus congéneres cubistas. Y sobre lo asimilado —que es lo más importante, porque no perdió el hilo de la tradición—, Mondrian pudo agregarle a la pintura un elemento absolutamente autónomo y poderoso: el espacio pictórico sin límites. Mas al sacrificar u ocultar su personalidad —dentro del cuadro— él tuvo la certeza de aliarse con el espacio para que el cuadro fuera el espacio mismo.

Lo importante de todo esto, finalmente, es que Mondrian trae algo que no existía en la pintura occidental, ni en la de ninguna cultura. Antes de Mondrian el espacio pictórico estaba relegado a un segundo plano. Su categoría era pictóricamente secundaria. Era «espacio panorámico», si se trataba de un paisaje. El espacio todavía estaba al servicio de la naturaleza, no a la disposición de la pintura. Creo que los orígenes de estos espacios tradicionales se remontan a las pinturas de representaciones antiguas, más bien rituales o teatrales de viejas civilizaciones. Bastaría recordar, de paso, las pinturas de los vasos griegos, etcétera, para comprobar, en rigor, que el espacio existe, en esos casos, como *telón de fondo*.

Si analizamos, por otra parte, la pintura oriental en todas sus épocas, la griega, la egipcia, y más tarde la del Medievo y el Renacimiento, y hasta la del Barroco, y acercándonos un poco más a nosotros, la pintura del impresionismo, fauvismo, expresionismo, cubismo, surrealismo, sería fácil comprobar que el espacio en que se mueven las figuras o los objetos es un espacio escenográfico que no tiene nada que ver con el gran descubrimiento de Mondrian: el espacio como lugar de las dimensiones, como algo continuo e ilimitado. Por último: *el espacio como la esencia de la pintura misma.*

Es posible —por no decir seguro— que la idea del espacio sufriera algunas modificaciones en las distintas épocas pictóricas que anteceden a Mondrian. Pero puede ser cierto que estas variaciones tuvieran

más bien un carácter que giró siempre alrededor de lo escenográfico y no alrededor de la función pictórica del espacio como espacio mismo. Me refiero, naturalmente, a la función pictórica específica que hace unir el espacio con los elementos u objetos que integran la composición total del cuadro.

La verdad es que en las épocas anteriores a Mondrian, el espacio estuvo sujeto a la representación escénica de grupos o a la representación de una figura o de muchas figuras aisladas, desterradas del espacio. Si se me permite, yo diría que el espacio estuvo fuera de su propio foco. Por eso, Mondrian es, a mi juicio, el primer pintor que rompe con el espacio pictórico tradicional, sin dejar de seguir (no con la materia, sino con la forma y el espacio) la trayectoria visual de lo que la pintura es, ha sido y será. Picasso, no hay duda, es quien rompe con las formas figurativas tradicionales; ya sean de procedencia clásica o barroca. En eso me parece que consiste su genio inmenso e inagotable, y su gran contribución a la historia del arte. Aunque algunas veces él se acerca a la ilustración pictórica, como señalé al comienzo de este trabajo (uso la palabra ilustración con la misma propiedad señalada por Berenson en su libro *Pintores italianos del Renacimiento*). Pero Picasso no podía hacerlo todo. Mas en un campo tan vasto como es el de la pintura, alguien tenía que emprender una tarea de tanta o más importancia que la que Picasso emprendió con la *revolución de la forma* en el cubismo. Y es Mondrian quien emprende esta tarea y quien abre las puertas a la pintura del porvenir con la creación de un nuevo espacio pictórico.

Cabría señalar, por otra parte, que mientras Mondrian crea un vasto y coherente sistema pictórico, Picasso nos deja porciones de sistemas que pertenecen a la tradición figurativa de todas las culturas en que la preponderancia de lo orgánico ha sido la mira principal de la pintura y de la escultura como artes de la representación.

Un cuadro de Mondrian es el resultado de una tradición que habría que buscarla en los antípodas de la pintura occidental. Me refiero especialmente a la época de los rectángulos (principalmente al período blanco y negro), a un misticismo que nos conduce a la meditación más silenciosa que ningún artista haya logrado expresar en un mundo que nos hace recordar aquellas palabras de Lao Tse: «Gran cuadrado sin ángulos ni lados».

Para aclarar en parte lo anterior, sería conveniente preguntarnos (sin menoscabo alguno de sus obras), ¿qué ha pintado Picasso? Picasso ha pintado arlequines, amantes, pipas, mandolinas, toros, gallos, mujeres, niños, músicos, guitarras, botellas, es decir, la humanidad y sus accesorios. ¿Qué ha pintado Mondrian? Mondrian ha pintado árboles

desprovistos de hojas, la pura anatomía de sus ramas (símbolos de una vida extinguida), fachadas de catedrales, dunas, mares petrificados, cruces, muelles cuadriculados, rectángulos en casi toda su vida artística madura. Una reunión más bien de elementos que de objetos. Elementos traductores de una vida inorgánica puesta al servicio de la geometría del espacio y de la soledad.

También se ha hablado mucho de la frialdad de Mondrian y del calor de Picasso. En arte no hay frío ni calor. El cuadro tiene su propia temperatura: la que su creador consigue transmitirnos al situarnos en la atmósfera de su propia creación.

En resumen, Picasso y Mondrian son dos símbolos para la pintura de nuestro tiempo. Dos símbolos que han luchado por situarnos en dos espacios y dos mundos pictóricos que ni la física ni las matemáticas pueden juntar.—Darío Suro.

POLONIA: NACIMIENTO Y MUERTE DEL «NUEVO CINE»

Terminada la segunda guerra mundial, en los nuevos países socialistas, considerando la importancia que la industria cinematográfica habría de tener en el desarrollo de la nueva sociedad, se lleva a término su nacionalización, con el consiguiente cambio estructural, en sus tres ramas —producción, distribución y exhibición—. En Polonia, el 13 de noviembre de 1945 se crea la empresa estatal «Films Polski», dependiente de la «Dirección Central de Cinematografía», regida por el Ministerio de Arte y Cultura, constituida, principalmente, por un grupo de personas que habían sido antiguos dirigentes de la asociación cinematográfica «Start» —fundada en 1929 para la creación y difusión de un cine socialmente comprometido y disuelta en 1935 por el Gobierno—, entre los que destacan los realizadores Wanda Jakubowska y Aleksander Ford. También en 1945 se funda el «Instituto de Cinematografía de Cracovia», que dos años más tarde será absorbido por la «Escuela de Cine de Lodz». De esta forma la industria cinematográfica queda planificada y controlada desde su base hasta su máxima altura, y los dirigentes de «Films Polski» pueden trazar con facilidad las directrices ideológicas para crear «un verdadero cine socialista de valor y acción eficaz en la lucha por la transformación política y social del país, con films que desempeñen una educación so-

cial, moral y estética, y al mismo tiempo posean valores recreativos que disminuyan la tensión creada después de la pesadilla de los años de ocupación».

Entre 1945 y 1949, dentro de la nueva estructura, se ruedan siete películas, en su totalidad sobre temas de la pasada guerra, pero únicamente dos de ellas tienen un cierto interés: *Ostatni etap* (La última etapa), de Wanda Jakubowska, y *Ulica graniczna* (La verdad no tiene fronteras), de Aleksander Ford. Jakubowska, que estuvo deportada en Auschwitz, cuenta los horrores del campo de concentración hitleriano, mientras Ford relata la insurrección del ghetto de Varsovia en abril del 43, que finalizó con el arrasamiento del barrio por las fuerzas nazis. Pero ambas realizaciones, por su excesivo pesimismo y realismo, no complacen al Gobierno y están a punto de ser prohibidas—la de Ford sólo se exhibió después de ganar un premio en la IX Mostra de Venecia—, a pesar de ser ambos realizadores parte de la directiva de «Films Polski».

Temeroso el Gobierno de que este nuevo estilo se propagase a la totalidad de la producción, convoca, en octubre de 1941, un Congreso en Wisla al que son invitados ochenta cineastas polacos, que constituye una especie de cursillo sobre realismo-socialista, en el que se condenan estas dos películas porque, decían, daban «una falsa noción de solidaridad nacional, sin intentar una descripción de la lucha de clases», y en el que se tomaron las medidas y se dictaron las normas para la creación de un realismo-socialista cinematográfico.

Si hasta este momento había existido una amplia libertad para la elección y tratamiento de temas, desde ahora se comienza a imponer a los directores la problemática que se considera adecuada para la construcción del nuevo estado, de la que, automáticamente, se deriva una estética, la típica del realismo-socialista. La rigidez y el mecanicismo del nuevo sistema, al ser su base la centralización y la burocratización, hacen que, a pesar de restringirse la producción y propugnarse un aumento de calidad, la creación artística, plenamente subordinada a las órdenes gubernamentales, pierde vitalidad y se transforma en algo esquemático, frío y alejado de la realidad. Si el realismo-socialista dio lugar, en estos años, en la cinematografía soviética a un estilo que, a pesar de sus muchos inconvenientes, logró algunas obras con una cierta personalidad y un tono propio que tenían algún interés, en Polonia, tal vez por ser, no una conquista, como lo fue en la URSS en esta época, sino una medida represiva, y también porque los temas tratados—siempre en relación con la guerra—habían de aparecer de muy distinta manera en un país que sólo fue afectado tangencialmente a otro en el que habían muerto seis

millones de sus habitantes y había quedado completamente arrasado, como lo prueban las obras —concretamente las de Wadja— que, una vez desaparecida esta barrera, comienzan a relizarse, en las que el aire romántico e intrascendente que había acompañado al realismo-socialista cinematográfico soviético y, de rechazo, al de los otros países socialistas, se transforma en un reflejo de la realidad hecho con una fuerza, un desgarramiento y una violencia que en muy pocas ocasiones será igualado.

Wadislaw Gomulka, el único dirigente nacional que había sobrevivido a las purgas stalinistas y que desde el final de la guerra había permanecido en la cárcel, es puesto en libertad en 1954 y sus ideas pronto comienzan a prender en los miembros del «Partido unificado obrero». En junio de 1956, como respuesta polaca al proceso de destalinización que había comenzado con el XX Congreso del Partido Comunista, se originan, teniendo como centro la ciudad de Pozdan, una oleada de huelgas, que no siendo acalladas por el Gobierno no pueden impedir que su onda expansiva se propague y los líderes stalinistas se vean forzados a dimitir. A primeros de octubre Gomulka participa, por primera vez, en una reunión del Gobierno. Los soviéticos envían en 19 de octubre una delegación, con Kruschef a la cabeza, temiendo que Gomulka se ponga al frente del Gobierno, acompañada de un movimiento de tropas hacia la frontera. A pesar de esto Gomulka es nombrado primer secretario del Partido el día 21, mientras que la delegación y las tropas soviéticas, convencidas de la ortodoxia del nuevo hombre y de su adhesión al Pacto de Varsovia, se retiran.

En 1954 debuta Andrzej Wajda con *Pokolenie* (Generación), que aparece como una avanzadilla de lo que sucederá dos años más tarde, primera parte de una trilogía sobre el inmediato pasado histórico. En esta primera obra —sobre la que, años más tarde, dirá Wajda que la rodó porque le interesaban, únicamente, dos escenas, que fueron las que, precisamente, cortó la censura— trata sobre la revuelta del ghetto de Varsovia, en *Kanal* (Canal), la siguiente, sobre la insurrección de la ciudad de Varsovia y en *Popiol i diament* (Cenizas y diamantes), la última, sobre el momento de la terminación de la guerra, concretamente sobre los sucesos ocurridos el 8 de mayo de 1945. Si la primera, por la fecha de realización, sigue fiel a los principios del héroe positivo, clásicos de esta etapa, en las otras, aparte de estudiarse cuidadosamente una compleja situación, se dibujan los rasgos, de una forma muy definida de lo que, en años sucesivos, llegará a ser el típico anti-héroe polaco.

Esta parte final de la trilogía de Wajda sobre las consecuencias que tuvo en Polonia la segunda guerra mundial no puede considerarse, a pesar de coincidir su fecha de producción con la aparición del movimiento «cine nuevo» en otros países, dentro de esta tendencia, pero por su fuerza y la completa plasmación de un estilo personal aparece como un clásico, tal y como demuestra la profunda influencia que tendría sobre su realizador y, principalmente, sobre los nuevos directores que, a partir de 1961, van apareciendo.

Wajda aprovecha la libertad, nacida de la descentralización y la constitución de siete equipos autónomos de producción, para crear ese vasto fresco del equívoco momento en que estaban los habitantes de una Polonia que había sido destruida por la guerra y que ahora, una vez terminada, se encuentran en un mundo que les es desconocido —habían pasado de una estructura capitalista a una socialista— y en el que no saben desenvolverse. Sobre este punto de partida, y tomando como protagonista a Maciek Chelmicki, joven que, como el propio Wajda, durante la guerra había participado en la resistencia de la A. K. —Arma Krojowa—, dirigida por el Gobierno que había huido a Londres, y no en la del Partido Obrero, que se había quedado en el país, y que, al terminar la contienda, sigue combatiendo por su cuenta porque cree que aquello no era lo que deseaban; Wajda crea un nuevo tipo, que, apareciendo en la mayoría de sus posteriores películas, y en muchas de los realizadores más importantes del país, se convertirá, por el aire de su continuo estar perdido y tratando de luchar contra unas circunstancias que le superan porque no termina de entenderlas, y cierto tono decadente que le dan sus amores frustrados, en la imagen cinematográfica del desarraigado, que parece continuadora de una tradición, literaria y teatral, más profunda.

Wajda, salvo en algunas películas marginales como *Sibirska Ledi Magbet* (Lady Macbeth en Siberia), continuará hasta su última producción, por ahora, polaca caminando por esta dirección. Así, en *Popioly* (Cenizas), estrenada en 1965, a pesar de que por distintas presiones, nacidas hacia 1962, se verá obligado a tratar un tema histórico dentro de una producción de elevado presupuesto y gran longitud, que le llevará varios años de trabajo, desarrollará estas mismas características en un protagonista que, tratando de luchar por la independencia de su país, se encontrará perdido en España, dentro de un batallón polaco perteneciente al ejército napoleónico, plenamente consciente de la contradicción que supone el estar luchando contra un país

que, a su vez, también lucha por su independencia y con el que no tiene ninguna relación. Pero si en ella se encuentran algunas de sus mejores escenas, por culpa de su excesivamente dilatada extensión y de una superabundancia de personajes no llega a alcanzar la calidad de sus mejores obras.

Si esta trilogía, y su autor, son los más conocidos, hay que situar a su misma altura a Andrzej Munk y a Jerzy Kawalerowicz, que en estos años realizan una serie de películas también de indagación sobre la pasada guerra. Así, el primero hace *Eroica* (Heroica) y *Pasazerka* (La pasajera), que deja inacabada al morir en el 61 y que sólo se estrenará en el 63, constituyendo la última obra que trata directamente el tema de la guerra, siendo una de las más importantes. Y el segundo, *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* (El verdadero final de la segunda guerra mundial).

Esta continua mirada sobre los horrores del pasado, a pesar de la gran perfección y rigor con que es ejecutada, y que en otros países socialistas no llega a alcanzar su nivel, al ser frenada por el temor de sus gobiernos de llegar a una pintura tan desgarrada que consideran peligrosa, tiene como máximo atractivo, por encima de su marcado pesimismo y de su carácter de investigación sobre unos sucesos pasados que influyen directamente en el presente, la creación de ese protagonista prototipo, que aparece no sólo diferente, sino opuesto al héroe positivo impuesto en la etapa precedente, y del que el Maciek Chelmicki de *Cenizas y diamantes* es el primer modelo. Perdido, sin saberse de dónde viene, ni a dónde va, desconociendo él mismo su trayectoria, con un marcado aire quijotesco y sentimental en sus relaciones eróticas, deprimido, superado por unas circunstancias que no sabe dominar, ni tan siquiera, muchas veces, ver, y a las que hace lo posible por adaptarse, se crea este nuevo tipo humano que debe tener unas hondas raíces históricas, tradicionales y sociales porque no sólo está vigente en estas películas, sino que lo es respecto a la casi totalidad de las obras, de alguna importancia, que desde entonces hasta hoy se han realizado y se realizan.

Los brujos son inocentes

Con un año de retraso respecto al mundo occidental, pero adelantándose al bloque socialista, aparece en Polonia en 1960 la primera película diferente que puede responder a los supuestos de un «nuevo cine». Si ya el año anterior Kawalerowicz con *Pociag* (Tren nocturno) y el debutante Tadeusz Konwicki con *Ustatni dzion lata* (El último

día de verano) habían abandonado los temas guerreros para pasar a tratar asuntos contemporáneos, aunque usando filtros policíacos y líricos, respectivamente, su acercamiento, quizá por no haberlo podido hacer de una forma directa, no había sido demasiado eficaz; únicamente en *Niewinni czarodzieje* (Los brujos son inocentes, de Andrezj Wajda, se aprovechan las posibilidades de esta nueva temática y, a través de una distinta estructuración, se comienza el estudio de una nueva generación, desligada de la anterior, con una problemática distinta.

Fuera de sus consideraciones particulares, resulta extraordinariamente reveladora la evidente similitud existente entre esta película y *A bout de souffle.* Pasando por encima de las diferencias de todo tipo existentes entre Francia y Polonia, el hecho de que en un mismo año se hayan realizado, en dos países tan distintos, dos películas en las que una misma revolución estética está indicada, demuestra cómo dos sucesos, sólo en alguna medida paralelos —la liberalización seguida al XX Congreso Comunista y el afianzamiento del fenómeno neocapitalista—, suponen un cambio lo suficientemente importante como para que una nueva generación pueda comenzar a exponer su particular problemática. En una y otra, aparte de hechos concretos muy diversos, se cuenta la historia de una pareja joven, un tanto aislada de la sociedad en que viven por sus especiales características, sin posibilidades de incorporación, donde, en la polaca, el protagonista vuelve a tener las peculiaridades señaladas, y donde, desde un punto de vista temático y de estructura de guión, hay una larga escena, que casi dura una tercera parte, en la que los protagonistas permanecen en una habitación hablando de sus problemas y cercanos a una situación amorosa.

Pero el interés de *Los brujos son inocentes* está muy disminuido porque, frente a la nueva problemática, estética y estructural, que se propugnan en el guión, la realización, a pesar de los esfuerzos hechos por Wajda para adaptarse, no consigue salirse de los moldes clásicos, permaneciendo desfasada, porque él, poseyendo un estilo personal en completa oposición al requerido por la historia, era el menos indicado para dirigirla. La presencia en el guión de un joven escritor llamado Jerzy Skolimowski era, sin duda, la causa real del suceso, y a él se deben la revolucionaria concepción de la película, que en parte se vio disminuida por la acción de la censura, que hizo que el final fuese mucho menos incongruente de lo que era en el original. Skolinowski era quien debía haberla dirigido, pero aún han de pasar unos cuantos años hasta que llegue a la dirección.

Este primer intento de lograr unas nuevas maneras expresivas dentro de una nueva temática no tiene continuidad en los años inmedia-

tamente posteriores. Wajda vuelve con *Samson* (Sansón), 1961, a los temas de guerra, para luego pasar a un tema casi histórico, *Lady Macbeth en Siberia,* 1962, al igual que Kawalerowicz con *Matha Joanna od Aniolow* (Madre Juana de los Angeles), 1961. Películas, todas ellas, de gran calidad, pero dentro del más estricto clasicismo. Hay que esperar hasta 1962, año en el que Wajda hará otro intento de acercamiento a la juventud, esta vez con un skatch de *L'amour a vingt ans* (El amor a los veinte años), pero desde unas posiciones más personales, y por lo tanto formalmente menos revolucionaria; y en el que debuta un joven, que había realizado algunos cortometrajes de gran interés, Roman Polanski que, también sobre un guión de Skolimowski, hace *Noz w wodzie* (Cuchillo en el agua).

Cuchillo en el agua

Desde un punto de vista histórico quizá sea *Cuchillo en el agua* la obra más compleja realizada en Polonia, dejando a un lado a Wajda, el realizador más personal, poseedor de una temática muy definida en la que se mueve con comodidad, ya que aquí se entrecruzan dentro de las características del protagonista, el tema de la pasada guerra y un enfrentamiento generacional, inédito hasta el momento y que después sólo se tratará en contadas ocasiones y nunca de forma tan directa, en un estilo que rompe con lo anterior y que se plantea unas formas nuevas en las que estos nuevos problemas aparecen con una fuerte convicción.

Aunque en *Cuchillo en el agua* no hay ninguna referencia directa a la guerra, existe una atmósfera espesa, que envuelve y une a los tres y únicos personajes, en la que está condensada la historia polaca de los últimos años. A este nivel, y con unas claras motivaciones políticas, Polanski ha extraído a sus personajes y se ha dedicado a observarles. Desde un primer momento se plantea claramente la oposición existente entre el estudiante auto-stopista y el dueño del automóvil, debido a condicionamientos generacionales y políticos, estrechamente enraizados; frente a la inestabilidad del estudiante que avanza por la carretera con un saco al hombro y un cuchillo en el bolsillo sin saber exactamente a dónde ir, la estabilidad del cronista deportivo que viaja con su mujer en su automóvil para pasar un fin de semana en su velero. Polanski realiza un ajustado análisis de sus relaciones y comportamientos en los que se reflejan toda una gama de relaciones más profundas que, a lo largo de la película, van apareciendo y que los dibujan claramente.

Pero desgraciadamente también *Cuchillo en el agua* es una obra truncada, sin continuidad. El Gobierno cree ver un cierto peligro en la dirección que va tomando la cinematografía, unido a ciertos fallos en la planificación económica, que en el terreno estrictamente cinematográfico pueden señalarse por el gigantesco éxito obtenido por *Krzyzacy* (Los caballeros teutónicos), de Aleksander Ford, realizada en 1960, que en tres años ven quince millones de espectadores, y por la muy irregular acogida de las obras realmente importantes realizadas en estos mismos años; esto lleva a Gomulka, por un lado, a fomentar las superproducciones de tema histórico, y, por otro, a restringir levemente la libertad creadora. Lo que automáticamente significa una gran crisis creacional: Munk había muerto en el 61 y con *La pasajera* cierra definitivamente los temas directamente relacionados con la guerra, Wajda se va a Yugoslavia a rodar *Lady Macbeth en Siberia,* Polanski a Francia donde permanece inactivo unos años antes de reanudar su carrera en Inglaterra y Estados Unidos, Kawalerowicz es el único que se queda, pero después de ver rechazados varios guiones, tiene que envolverse en la preparación de un gigantesco proyecto, que le ocupará varios años, y del que nacerá *Faraón,* adaptación de un clásico de la literatura polaca, Boleslaw Prus, espléndido fresco sobre las relaciones entre el poder político y el religioso donde se puede apreciar con claridad su postura ante la actual situación polaca, en la que la preponderancia católica, derivada de la ayuda que el cardenal Wyszinsky prestó a Gomulka en las elecciones del 57, hace sentir su presencia.

Barrera

En el quinquenio 61-65 debutan treinta realizadores, pero de ellos tan sólo Skolimowski y Polanski tienen un auténtico interés, seguidos a gran distancia por los antiguos guionistas Jerzy Stefan Stawnski, Alesander Scibor-Rylski y Tadeuzs Konwicki, que si como escritores colaboraron en algunas de las mejores producciones polacas, en su nueva actividad tienen mucha menor importancia. Pero, por otro lado, se da el caso curioso de que mientras en el 61 y el 62 debutan nueve realizadores, en el 65 tan sólo lo hacen dos; esto, unido al tono medio y falta de imaginación del grupo, dan el carácter de la actual producción polaca.

En 1964, y mientras el grueso de la industria cinematográfica está absorbido por el rodaje de grandes superproducciones —en esta época, aparte de la de Kawalerowicz, se trabaja en *Cenizas,* de Wajda, y en

Rekopis znaleziony w Saragossie (El manuscrito encontrado en Zaragoza), de Wojcisch J. Has, adaptación de la obra clásica de Jan Potocki—, Skolimowski hace su definitiva entrada en escena, esta vez con una película escrita, interpretada y dirigida por él. *Rysopis* (Signos particulares), construida con los distintos ejercicios realizados durante su aprendizaje en la Escuela de Cine de Lodz y con la que se diplomó, en la que, esta vez teñido por un tono personal, vuelve a reaparecer el ya clásico anti-héroe, ahora aún más amorfo y perdido, que también será el protagonista de *Walk-ower,* su siguiente película, construida alrededor del mundo del boxeo. En ambas las nuevas formas que ya había planteado como guionista encuentran una adecuada línea de desarrollo, pero Skolimowski continúa siendo un hecho aislado dentro del país, sin posible continuidad, y teniendo muy poca repercusión por lo limitado de su propagación, dada la mínima cantidad de dinero con que están realizadas.

En *Bariera* (Barrera), realizada en el 66, estéticamente da un gran avance. Habiendo hecho desaparecer la anécdota y reduciendo al mínimo el desarrollo dramático, ha conseguido, por la incorporación masiva de elementos fantásticos dentro de una línea de desarrollo realista una obra de gran importancia, que entronca con la tradición cinematográfica polaca; rastreando entre sus imágenes se encuentran elementos que habían aparecido con anterioridad, pero que al ser estructurados de una forma distinta han adquirido una nueva dimensión. Rodada también con grandes restricciones económicas y, tal vez, con un excesivo valor simbólico, vuelve a aparecer el tradicional protagonista que, ahora, al salir de la universidad vaga por una ciudad vacía llevando una maleta llena de humo negro y una espada, volviendo, nuevamente, a vivir una desgraciada aventura erótica. Pero si en gran medida su protagonista vuelve a ser el Macisk Chelmicki de *Cenizas y diamantes,* por el tiempo transcurrido y la desnudez de los elementos fantásticos añadidos por Skolimowski tiene, ahora, una experiencia y un peso que hasta este momento nunca había tenido.

Después de realizar *Le depart* (La partida), en Bélgica, intachable y virtuoso ejercicio de estilo, carente de la profundidad y el interés que, hasta ahora, habían tenido sus películas, Skolimowski ha vuelto a Polonia. Dentro de un ambiente que nada ha variado, en el que siguen inactivos o fuera del país los mejores realizadores —Kawalerowicz no ha vuelto a dirigir y Wajda ha hecho una película en el extranjero— y donde la casi totalidad de la producción está dedicada a realizar películas de segunda fila o superproducciones de gran presupuesto y longitud, adaptaciones de clásicos de la literatura polaca, en las que la calidad ha descendido notablemente, no sólo porque los di-

rectores que las hacen no tienen un gran interés, sino también porque los textos adaptados tampoco lo tienen: se ha descendido desde Boleslaw Prus a Henryk Sienkiewicz; Skolimowski ha realizado en 1967 *¡Arriba las manos!*, donde, con mayor fuerza, reanuda su trayectoria polaca y realiza, a través de una reunión de cinco médicos en un vagón de ferrocarril, un ajustado dibujo de la sociedad polaca. Después de tres meses de prohibición ha sido finalmente estrenada.

Hoy, Skolimowski aparece aislado y con una obra muy rica, pero que sólo tiene una repercusión accidental en un país que, habiendo sido el primero en romper la brecha del «nuevo cine», por culpa de una serie de dificultades de tipo administrativo, censura y económicas, nacidas frente a unas películas que, en cierto momento, se empezó a pensar que podían ser peligrosas y que, no habiendo sabido, ni tenido ocasión, de encontrar un público, resultan excesivamente caras.—AUGUSTO M. TORRES

EN LA BASE DEL ESPERPENTO

I

Es bien sabido—y no perdamos ninguna ocasión de recordar a nuestro gran don Pedro Salinas—que la visión esperpéntica tenía precedentes en la obra valleinclaniana (1).

Al señalar esos precedentes, se han mostrado con preferencia aquellos en que dominaba lo visual, lo cual se explica por la presión que sobre los estudiosos de tal tema ejercen las referencias del autor a los espejos deformadores, así como por la gran importancia que los peleles y fantoches tienen en su obra (2).

Todo acercamiento a lo que el «esperpento» y el esperpentismo su-

(1) PEDRO SALINAS: «Significación del esperpento, o Valle-Inclán, hijo pródigo del noventa y ocho», en *Literatura Española. Siglo XX*, 2.ª ed., México, 1949.

(2) Para una bibliografía—provisional—del tema, recomendamos: EMMA S. SPERATTI PIÑERO: *La elaboración artística en «Tirano Banderas»*, México, 1957.

GUILLERMO DÍAZ PLAJA: *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, 1965.

ANTONIO RISCO: *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en el «Ruedo Ibérico»*, Madrid, 1966.

ALONSO ZAMORA VICENTE: *Asedio a Luces de Bohemia*, Madrid, 1967.

RICARDO GULLÓN: «Técnicas de Valle-Inclán», *Papeles de Son Armadans*, número CXXVII, octubre 1966; pp. 21-86.

GONZALO SOBEJANO: «*Luces de bohemia, elegía y sátira*», *id. id.*, 89-106.

J. L. BROOKS: «Valle-Inclán y el esperpento», en *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. XXXIII, 3, 1956; pp. 152-164.

ponen en la literatura de Valle-Inclán, y aun en un ámbito mucho más extenso de la literatura española, resultará meramente aproximativo si no se tienen en cuenta otros elementos básicos de tal subgénero y tal actitud, que también cuentan con importantes precedentes en las obras del autor anteriores a *Luces de bohemia* (3).

En ellos lo esencial es un desajuste entre idealidad y realidad, entre los sentimientos y la manera de tenerlos (calidad de la persona) y expresarlos los personajes, o simplemente entre dos planos distintos de la misma realidad. El desajuste entre lo ideal y lo real puede darse por la presencia de dos niveles que al coincidir originan ironía o sarcasmo, así como por el contraste entre lo que se pretendía y lo que se logra. Es un «tratamiento» mucho más sutil que el manejo de los recursos plásticos tan comentados. Y creo que la importancia de unos y otros guarda esa misma proporción que su sutileza.

Desde los primeros escritos del autor, antes ya de las *Sonatas,* van apareciendo esos elementos que, más tarde, al ser dados aisladamente y sometidos a cuidadoso proceso de intensificación y organización iban a constituir el esperpentismo. Los ejemplos van siendo más numerosos y más relevantes en la trilogía de *La guerra carlista* y en las *Comedias bárbaras;* a partir de *La pipa de kif* acabarán siendo esenciales, bien coexistiendo con otros, como en *Divinas palabras* y en *Luces de bohemia,* bien siendo únicos, como en los esperpentos propiamente dichos: *Los cuernos de Don Friolera, Las galas del difunto* y *La hija del capitán.*

Veamos algunos ejemplos de ese esencial desajuste:

a) Entre lo ideal y lo real, por la interrelación de dos niveles, que origina por sí misma el sarcasmo: En *Los cruzados de la causa,* cuando los soldados liberales han dado muerte al muchachito que intentaba desertar, y cuyo cadáver está frente a la casa de don Juan Manuel, éste monologa:

> La sangre de ese muerto ha manchado los muros de mi casa... ¿Habrá de secarse en ellos? Salpicó a mis ventanas, y de estar yo asomado me salpicaría la frente... ¿Habría de secarse o de lavarse?

SUNNER M. GREENFIELD: «Stylization and Deformation in Valle-Inclán's *La reina castiza*», *id. id.,* XXXIX, 1962; pp. 78-89.

MANUEL DURÁN: «*Los cuernos de Don Friolera* y la estética de Valle-Inclán», *Insula,* núm. 236-237, Madrid, julio-agosto 1966.

FRANCISCO YNDURÁIN: «Unas notas sobre *El ruedo ibérico*», *id. id.,*

LESLEY L. ZIMIC: «La técnica estética del esperpento: Anotaciones escénicas a *Luces de Bohemia*», *id. id.*

ANTHONY ZAHAREAS: «La desvalorización del sentido trágico en el esperpento de Valle-Inclán», *id.* núm. 203, octubre 1963.

(3) Aunque *Luces de bohemia* no sea un esperpento «puro», es libro fundamental en el desarrollo del esperpentismo. No sólo por dar nombre y teoría al nuevo subgénero, sino por ser con *Divinas palabras* y *La pipa de kif* las obras en que se organizan e intensifican los precedentes de la estética deformadora.

¡Ese crimen es una vergüenza para toda la villa! ¿Y si en lugar de sangre, esos asesinos me tirasen lodo a la casa y a la cara, cómo les hubiera yo castigado? ¡Si mis hijos quisieran ayudarme!... Pero ellos no son como yo, y ni aun sabrán ver la afrenta... Yo debía llamarles ahora, como hizo Diego Laínez... ¿Para qué? Dios me ha desamparado y no hallaría entre ellos a mi Rodrigo... ¡Acaso, sin lo que ha mediado, pudo serlo Cara de Plata! Ahora ese mozo está revuelto contra su padre. ¡He sentido posar sobre mí su mirada de odio! ¡Y todo por una mujer, cuando hay tantas!... Don Galán lavará mañana la sangre del muro. ¿Dónde estarán mis hijos?

El criado bostezó en un rincón:

—Durmiendo en la cama de las mozas (4).

La idea que el caballero tiene de su condición viene a parar en la grotesca realidad de la sangre lavada no metafóricamente, sino realmente, por su bufonesco criado. Obsérvese que, paralelamente, la alta misión que el padre asignaría a sus hijos se destruye con la referencia a su real acción. De ambos contrastes, el primero es más importante y revela una visión de la vida como desajuste. La coincidencia entre la idealización que el «Vinculero» hace de su función señorial y la mezquina condición de don Galán origina el más corrosivo sarcasmo.

b) Entre aspiración y logro: el sacristán Roquito sueña con un destino heroico de guerrillero carlista. Que sus aspiraciones fracasen, no constituiría materia aprovechable para nuestro estudio; sería tan sólo base para un comentario irónico... que ya hace por sí mismo otro personaje (5). Pero llega el momento en que Roquito va a actuar; para destruir el caserío en que hay unos pocos soldados liberales, se cuelga una esquila al cuello y camina a cuatro pies. Así, su único acto bélico será logrado con el envilecedor disfraz que, épicamente, nos lleva a la reacción opuesta. El éxito de la estratagema no salva a Roquito de su definitivo hundimiento en lo grotesco (6).

c) Entre los sentimientos y la manera de tenerlos o expresarlos los personajes. Es frecuente en Valle-Inclán; abunda en *Divinas palabras*, en *La rosa de papel*, en *Luces de bohemia*, y se intensifica en los esperpentos. Es innecesario citar ejemplos de algo tan obvio. En uno de sus agudos comentarios lo señaló Alfonso Reyes, sin que tan finas observaciones hayan sido recogidas por los críticos de la obra de Valle-Inclán. Para el ilustre escritor mejicano, «el esperpento resulta del choque entre la realidad del dolor y la actitud de parodia de los personajes que lo padecen. El dolor es una gran verdad, pero los héroes son unos farsantes» (7). Este desajuste, que es fundamental

(4) *Op. cit.*, XVII.
(5) *Op. cit.*, XIX.
(6) *El resplandor de la hoguera*, VI.
(7) Alfonso Reyes: *Simpatías y diferencias*, I, p. 126; México, 1945.

en *Los cuernos de Don Friolera,* supone una indirecta subversión de grandes temas literarios. Así podemos ver que el incesto, después de ofrecernos un aspecto terrible en la *Sonata de Estío,* se nos aparece reducido a lo grotesco en *Divinas palabras* (8).

d) Entre dos planos distintos de la misma realidad. Suele consistir en la intromisión de un nuevo elemento real que por su insignificancia rebaja brusca e inesperadamente el nivel de lo descrito, o por connotaciones que al introducir elementos grotescos en un contexto grave subvierten, o al menos interrumpen desconcertadamente tal gravedad. Como ejemplo de la primera utilización puede recordarse un pasaje del cuento «Rosarito», en su último capítulo, cuando ya la tensión dramática se ha adueñado del lector.

> La sala del Pazo—aquella gran sala adornada con cornucopias y retratos de generales, de damas y obispos—yace sumida en trémula penumbra. La anciana Condesa dormita en el canapé. Encima del velador parecen hacer otro tanto el bastón del mayorazgo y la labor de Rosarito. Tropel de fantasmas se agita entre los cortinajes espesos. ¡Todo duerme! Mas he aquí que de pronto la Condesa abre los ojos y los fija con sobresalto en la puerta del jardín. Imagínase haber oído un grito en sueños, uno de esos gritos de la noche, inarticulados y por más medrosos. Con la cabeza echada hacia delante y el ánimo acobardado y suspenso, permanece breves instantes en escucha... ¡Nada! El silencio es profundo. Solamente turba la quietud de la estancia el latir acompasado y menudo de un reloj que brilla en el fondo apenas esclarecido...
>
> La Condesa ha vuelto a dormirse.
>
> Un ratón sale de su escondite y atraviesa la sala con gentil y vivaz trotecillo. Las cornucopias le contemplan desde lo alto. Parecen pupilas de monstruos ocultos en los rincones oscuros. El reflejo de la luna penetra hasta el centro del salón. Los daguerrotipos centellean sobre las consolas, apoyados en los jarrones llenos de rosas. Por intervalos se escucha la voz aflautada y doliente de un sapo que canta en el jardín. Es la medianoche y la luz de la lámpara agoniza (9).

He ahí, en uno de los primeros escritos de don Ramón, muchos de los elementos que han de caracterizar toda su obra, sin que ni siquiera falte un caso evidente de buscado metricismo *(yace sumida en trémula penumbra).* En ese ambiente impresionista, de un impresionismo que se pierde en una realidad desrealizada por el misterio y por la voluntad de lirismo, el ratón, atravesando la sala «con gentil y vivaz trotecillo» es una irrupción de un elemento real que rebaja el nivel de lo descrito.

Otro ejemplo nos lo da el final del cuento «El rey de la máscara»;

---

(8) *Op. cit.* Jornada II, 120-121, escena 6.ª

(9) *Jardín umbrío* (pp. 63-64 de la ed. Col. Austral, Madrid, 1960).

en la noche de Carnaval, la casa del cura de San Rosendo de Gondar es visitada por unos enmascarados. El cura y su sobrina obsequian a los murguistas, que aceptan el convite sin descubrir sus rostros. Cuando al fin se van, ha quedado tendido en el suelo uno de ellos, precisamente el que disfrazado de rey o emperador, con su corona de papel y su cetro de caña, era llevado por los demás en unas angarillas. El cura intenta despertar al espantajo, le invita a beber: pronto verán él y su sobrina que la máscara es el señor abad de Bradomín... que ha sido asesinado. Aterrorizados, no saben qué hacer. La sobrina quiere avisar, pedir ayuda. Pero tío y sobrina temen verse complicados en el crimen. Deciden hacer desaparecer el cadáver. La descripción del cadáver quemándose en el horno de la casa no ahorra ningún elemento escalofriante. Después, la muchacha inicia el planto del muerto, que nos conducirá hacia un final inesperado, en el que dos elementos de la misma realidad, pero de nivel distinto, al coincidir, transforman todo el patetismo anterior, reduciéndolo a grotesca mezquindad:

> ... Sabel, casi exánime, se dejó caer en el banco:
>
> —¡Ay! ¡Nuestro Señor, qué cosa tan horrible!
>
> El cura le dijo que si bebía un vaso de vino cobraría ánimo, y para darle ejemplo, se llevó el jarro a la boca, donde lo tuvo buen espacio. Sabel seguía lloriqueando:
>
> —¡De por fuerza lo mataron para robarlo! Otra cosa no pudo ser. ¡Un bendito de Dios que con nadie se metía! ¡Bueno como el pan! ¡Respetuoso como un alcalde mayor! ¡Caritativo como no queda otro ninguno! ¡Virgen Santísima, qué entrañas tan negras! ¡Madre Bendita del Señor!
>
> De pronto cesó en su llanto, se levantó, y con esa previsión que nace de todo recelo, barrió la ceniza y tapó la negra boca del horno, con las manos trémulas. El cura, sentado en el banco, picaba otro cigarrillo, y murmuraba con sombría calma:
>
> —¡Pobre Bradomín!... ¡Válate Dios la hornada! (10).

Todo el macabro desarrollo del cuento viene a parar en esa frase exclamativa, cuya ambivalencia permite que la ingenua lamentación del cura tenga para el lector un valor próximo al absurdo y que subvierte la materia narrativa. El respeto al muerto, el miedo, el asesinato mismo, se resuelven —y se anulan, por consiguiente— en fulminante comicidad. El cuento había discurrido por cauces melodramáticos, arrastrando en él esas notas necrofílicas tan frecuentes en el autor, pero va a desembocar en lo grotesco. La profunda diferencia —es decir, el desajuste— entre lo que el cura quiere decir y lo que sus palabras dicen al lector es efecto de un procedimiento, que se

(10) *Jardín umbrío*, ed. cit., pp. 63-64.

perfeccionará al intensificarse en los esperpentos y en las novelas esperpénticas.

Un ejemplo de subversión de un texto patético por la presencia de elementos caricaturescos, uno y otros dentro de un tono realista, nos lo ofrece el capítulo XVIII del cuento «Mi hermana Antonia»: Ha muerto la madre del narrador; éste, un niño, describe así la escena:

> Llenóse la casa de olor de cera y murmullo de gente que reza en confuso son... Entró un clérigo revestido, andando de prisa, con una mano de perfil sobre la boca. Se metía por las puertas guiado por Juan de Alberte. El sastre, con la cabeza vuelta, corretea tieso y enano, arrastra la capa y mece en dos dedos, muy gentil, la gorra por la visera, como hacen los menstrales en las procesiones (11).

El patetismo de la situación ha sido profundamente subvertido. Obsérvese el cambio de temporalidad verbal: todo el capítulo está situado en el pasado, y así los tiempos verbales son pretéritos, que dejan paso a esos presentes de fijación (corretea, arrastra y mece). La figura grotesca ha dejado más fuerte huella que todo lo demás. El empleo del verbo corretear y la precisión con que está descrita la actitud del enano —la expresividad del verbo mecer es un logro a costa de la exacta significación de tal verbo— muestran claramente una bien realizada intención del autor.

Son muchos los ejemplos que podrían aducirse para mostrar a lo largo de la obra de Valle-Inclán, desde sus primeros escritos, la preocupación por recoger el desajuste yacente en la vida entera del hombre.



Creemos, pues, que un elemento básico del esperpentismo es el desajuste entre la vida, cómo es y la vida cómo debiera ser (en gran parte, tal como Valle-Inclán creía que debería ser). Su radical discrepancia con la sociedad de su tiempo, con la realidad en que estaba inserto, le impulsaba hacia un mundo idealizado en su literatura de evocación. El hecho de que el mundo ideal del autor quedara un tanto confuso, de manera que se define más por ausencias que por presencias, nos coloca ante algo muy parecido a la «saudade». Añoranza romántica de un pasado mitificado, en el que todo resultaba valioso por el solo hecho de significar algo esencialmente distinto de la realidad imperante en el tiempo vital del autor (12).

---

(11) *Jardín umbrío*, ed. cit., p. 80.

(12) De máximo interés en cuanto al mundo ideal valleinclaniano son los trabajos de los profesores José Antonio Maravall y M. García Pelayo en *Revista de Occidente* («Homenaje a Valle-Inclán», Madrid, noviembre-diciembre 1966; respectivamente, pp. 225-256 y 257-287).

Mientras tal añoranza actuó eficazmente en el escritor, adecuada a su ideario estético y dentro de poderosas corrientes artísticas de su época, la obra cumplía su finalidad de creación estética con su entrega a esa especie de magia evocadora. Que lo evocado fuese impreciso contribuía a la perfección de la obra, puesto que la vaguedad, lo indeciso, lo misterioso, eran propicios para el mejor logro de lo apetecido.

El Valle-Inclán evocador había conseguido ser artísticamente valioso, en tanto que su evocación de un determinado, y a la vez indefinido, pasado podía ser tratada con válidos procedimientos artísticos. Porque no debemos olvidar que el esteticismo es consustancial a Valle-Inclán y muy pocos escritores han tenido tan exigente concepto de la responsabilidad artística, ni la han servido con tan rigurosa fidelidad ni a costa de tantos sacrificios.

En cuanto la entrega a la literatura de evocación dejó de responder a tales exigencias, el autor —artista antes que nada— hubo de modificar totalmente la perspectiva y el modo expresivo de su obra. Su incompatibilidad con casi todo cuanto le rodeaba le hacía imposible una creación basada en la aceptación del mundo tal cual era. Intimamente seguía perteneciendo a un pasado que él había embellecido y sublimado, pero que había agotado en sí y en el autor mismo todas sus posibilidades.

Incapaz de aceptar la realidad, la dimensión cotidiana de la vida, insistió en su afán de eludir todo compromiso con la sociedad de su tiempo. Hubo instantes en que pareció atisbar en el porvenir aquella luz que se le había extinguido en el pasado; pero sólo fueron fugaces vislumbres de un ideal todavía más inarticulado y confuso que el anterior. Su antigua vinculación al carlismo y sus posteriores simpatías por la revolución rusa responden a una misma actitud de incompatibilidad personal con la sociedad en que le tocó vivir.

Su estética no podía seguir apoyándose en valores evocativos, no era ya posible la evasión lírica, ni era válido ya mucho de lo que había constituido la esencia de su arte. Otro autor, en trance semejante, quizá hubiera impuesto a su obra un cambio absoluto, rompiendo con todo lo anterior. (No cuentan ahora, claro está, los autores que en tal situación no hacen otra cosa que insistir, continuarse, repetirse, repitiendo fórmulas muertas.)

Valle-Inclán prefirió que la ruptura fuese —en definitiva— una continuidad. Los antiguos asomos de humor y de ironía, acrecidos y estilizados, expresarían su nueva visión del mundo. Nueva, por cambio de perspectiva y porque al operar directamente sobre la realidad para someterla a la deformación estética degradadora, los juicios de valor iban a alcanzar mayor importancia. Las obras apoyadas en la evoca-

ción habían sido una huida hacia refugios de ideal belleza, la sustitución del mundo real por un mundo de creación personal.

La huida iba a cambiarse en lo contrario; pero la inmersión en la realidad entrañaba una posición más agudamente crítica. El mundo de Bradomín, el de Adega, el de los Montenegro, incluso el del histórico cura Santa Cruz, pertenecían exclusivamente al autor, que podía disponer de ellos con absoluta libertad. Nada necesitaba estar justificado *realmente.* Pero el mundo de los esperpentos iba a ser no una creación libre y desarraigada, sino una deformación. La realidad estaba ahí, como obligado punto de partida, y era inevitable adoptar frente a ella una posición más definida. No bastaba rechazarla por elusión, como antaño. La repulsa había de ser total, reiterada y convincente. La deformación sistemática era en su raíz y desde su raíz un quehacer estético, pero la selección de lo que iba a ser sometido a ella implicaba un quehacer ético. Que éste fuera subordinado, de segundo orden, no suponía que pudiera prescindirse de él.

Valle-Inclán encontró en su obra anterior casi todos los medios expresivos de la nueva. Estaban repartidos a lo largo de toda ella. Cuantitativamente no eran muy considerables, pero cualitativamente habían merecido siempre la más fina atención del autor... y del lector. Esos recursos de expresión (desde los meramente plásticos y verbales hasta los de más compleja estructura) se convirtieron en el modo de expresión del esperpento.

El cambio de perspectiva produjo en tales modos y medios expresivos un cambio de signo: por ejemplo, la utilización de versos ajenos —otro de los recursos estilísticos que se muestra en la obra valleinclaniana desde los primeros escritos hasta los últimos— dejará de funcionar como elemento positivo para aparecer bajo signo negativo. En otra parte hemos estudiado ese aspecto de la técnica de Valle-Inclán; aquí hemos de limitarnos a recordar que desde *Luces de bohemia* la incorporación de versos ajenos tiene una función desvalorizadora. No se trata, como ha podido pensarse, de una influencia del teatro paródico, sino de la continuidad de un procedimiento estético grato al autor y que ya sólo era posible cambiándose de positivo a negativo.

Lo mismo sucede con la temática: la superstición, fuente de tantas páginas, se mantiene, pero las notas de misterio, la participación del autor y del lector han cambiado de signo. El mundo supersticioso que se presentaba con estético relieve en varios de los primeros cuentos, en distintos pasajes de las *Sonatas,* en *Flor de Santidad* y en las *Comedias bárbaras,* se transmuta en corrosiva comicidad. Compárese el tratamiento de lo supersticioso en esas obras con el que recibe en *Las galas del difunto.* Y recuérdese que por si no bastase ya la distinta

perspectiva desde la que el viejo tema es ahora encarado, el autor hace que la *superstición* sea también en sí misma un tema debatido por los propios personajes; por añadidura se mostrará bajo el nuevo signo la correspondencia entre aquel sentimiento y el alma gallega. Las escenas III y IV de *Las galas*... dan ya la visión esperpéntica del tema, que había irrumpido en la genial escena primera, jornada primera, de *Romance de lobos*. Cuando don Juan Manuel pregunta a las ánimas «¿Sois almas en pena o sois hijos de puta?», el desafío y su expresión responden perfectamente al carácter del caballero; pero la fuerza expresiva de ese lenguaje opera a la vez sobre el lector, expulsándolo violentamente de su iniciada participación en el misterio tenebroso de la *Santa Compaña*.

Lo que en la *Comedia bárbara* era sólo una fugaz, aunque hiriente, luz, como de relámpago en la noche, es en *Las galas*... la iluminación continua y definitiva. Por eso en aquélla podía volver a caerse en el sentimiento supersticioso—la actitud de don Juan Manuel en la escena siguiente no deja lugar a dudas—, mientras en ésta el tema queda convertido en comicidad.

II

Para Valle-Inclán, la tragedia del hombre consistía en que los grandes valores ideales no podían ser ya realizados. De una parte, eso era prueba concluyente de la mediocridad humana; de otra, suponía la inoperancia de tales valores, ya que no eran realizables en el mundo del hombre, aunque éste se esforzase por alzarse hasta ellos unas veces y otras llegase a creer que los poseía en plenitud, que era su «portador». Pero en cualquier caso en que los anhelaba o creía haberlos alcanzado, sólo había anhelado o poseía la sombra degradada de un ideal.

El profundo desajuste entre idealidad y realidad halla su rotunda expresión en el esperpento. No se trata sólo del viejo conflicto primera-realidad, sino de algo más profundo. En la oposición de ideal y realidad, que había motivado casi toda la obra valleinclaniana anterior a *La pipa de kif*, lo real había sido fácil y bellísimamente sustituido; la evasión esteticista había alcanzado alta plenitud. Pero todo eso ha de cambiarse, también por razones estéticas, en desvalorización degradante. El autor sabía que aquel profundo desajuste era algo más que tragedia, porque el hombre necesitaba seguir creyendo en los grandes ideales, para no tener que aceptar que la mezquindad era su condición personal. Si no se creía, bastaba con aparentarlo; es lo que trata-

ban de hacer «conscientemente» las clases dirigentes, y lo que hacían, con absurda inconsciencia, los demás.

Valle-Inclán veía en la realidad todos esos intentos de llenar tan gran vacío con frases pomposas y gestos huecos, doble hojarasca retórica, que era como la fachada de cartón y purpurina que permitía mantener la ficción de que el edificio estaba en pie. Contemplado todo eso con ojos fríos y distantes, la tragedia se iba entreverando de subversivos elementos cómicos, que la rebajaban al nivel de lo grotesco y de lo absurdo.

Los héroes clásicos iban a ser vistos solamente en los espejos deformadores, pero no porque hubieran ido «a pasearse por el callejón del Gato», sino porque todos los espejos eran ya cóncavos o convexos. Héroe clásico es el portador de los pretendidos valores eternos, y éstos no podían ser vistos ya más que a la luz de la deformación sistemática. Porque la realidad, la «verdadera» vida del hombre, era en sí misma mentira y mezquindad. De modo que la visión del espejo plano había venido a parar en falsedad y el nuevo realismo valleinclaniano aspiraba cruelmente a la verdad.

En otra ocasión escribí: «Max Estrella, sacerdote ruin de la gloria literaria, viene a ser —como otros personajes esperpénticos— una inversión del plano inclinado que, a propósito de Erasmo y Cervantes, comentaba don Américo Castro. Para el humanista resultaba cómica la desproporción entre la grandeza de Júpiter y los trucos metamorfoseadores de que se valía para bajar al mundo de los mortales a saciar ciertos apetitos. En el esperpento se recorre el camino inverso: la mezquindad humana se enmascara para fingir una elevación hacia grandes ideales. Quedará siempre fuera de ellos, perneando como un pelele, agarrada a hilos de mera palabrería. Esos grandes ideales no pueden resistir el choque y se pinchan como globos de verbena. Pero los seres viles, estrafalarios o energuménicos que los llevaban pueden crecer estéticamente en su dolor, y aun en su abyección, hacerse arquetipos. Al proyectar su absurdo sobre la vida, fortalecen valores humanos que estaban en el polo opuesto de la fanfarria» (13).

Obsérvese que lo que ahora venimos diciendo es lo mismo, precisando los dos puntos de vista utilizados. En el párrafo transcrito, veíamos primero el inútil esfuerzo del hombre por seguir encarnando aquellos grandes ideales; ahora vemos también esos ideales destituidos de su grandeza por culpa de la mezquindad de la vida. Desde arriba y desde abajo, lo que prevalece es el desajuste entre ideal y realidad.

---

(13) «De Baroja a Valle-Inclán», en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, número 179, Madrid, octubre 1964.

En definitiva, los que habían ido a pasearse por el callejón del Gato no eran sólo los héroes clásicos, sino también los temas clásicos, esos grandes temas que habían sido válidos mientras se creyó en la capacidad del hombre para altos destinos. La degradación de los valores ideales y de su expresión en temas literarios es lo que Valle-Inclán recoge del mundo en torno; su aguda y condenatoria visión culmina en el esperpento, aunque como hemos visto se había insinuado ya en muchas ocasiones. El esperpento nos muestra cómo la creencia en tales valores no era ya más que grotesco fingimiento.

Para la España contemporánea, en su representación política y social, mejor que cantar el gori-gori a todo lo que se necesitaba considerar digno, era seguir pensando que lo muerto estaba vivo, ni más ni menos que como en *Luces de bohemia* Basilio Soulinake se empeña en creer que Max Estrella no está muerto. Seguir pensando cede el paso muy pronto a aparentar que se sigue pensando, y creyendo; es decir, se pasa a una completa ficción, con lo que *se guardan las formas* y se consigue la única finalidad verdaderamente deseada: *ir tirando.*

El esperpento denuncia tal actitud: es la connotación de que la realidad no es ni siquiera eso, sino infrarrealidad. Por eso, como género teatral está muy cerca de la tragicomedia, de la comedia grotesca y de la simple parodia. La técnica es a veces aproximadísima, pero la gran diferencia es que se pone de relieve que lo paródico, lo grotesco, no residen en el tratamiento dramático, sino en la realidad captada.

El hombre, más concretamente el español coetáneo de los esperpentos, ese ser pomposamente llamado a tan altos destinos irrealizables, es un pobre diablo que sólo consigue dignificarse, algunas veces, por el sufrimiento. Tal dicotomía explica las dos perspectivas que se dan en el esperpentismo: todo está visto desde una fría y despectiva altura, de la que en ocasiones se desciende para sufrir lado a lado con las víctimas, sobre todo con las víctimas inocentes, con esas criaturas que también son una constante en la obra valleinclaniana y que para nosotros representan la protesta del autor contra la vileza y la injusticia, contra la brutalidad de unos y la culpable indiferencia de los demás; contra ese absurdo en que ha venido a parar la vida del hombre (14).

El sufrimiento humano es lo único que se mantuvo en pie, lo único capaz de contener verdad y dignidad, después que don Ramón del Valle-Inclán en sus esperpentos hizo tabla rasa de todos los convencionalismos.

Ese hacer tabla rasa explica la indignación que los esperpentos suscitaron en tantas gentes que, por complicidad o por ingenuidad, ne-

---

(14) «Las víctimas inocentes en Valle-Inclán», *id.* núm. 199-200, julio-agosto, 1966.

cesitaban seguir creyendo en que la vida, y más ceñidamente, la vida oficial española, se apoya en muchos y muy sólidos valores ideales positivos.

Reducir, como se hace en *La hija del capitán,* a picante y grotesca historia de infra-alcoba el afán salvapatrias de un general, pongo por ejemplo, es subrayar la terrible realidad que se oculta tras los gestos y palabras grandilocuentes del patriotismo oficial. No importa que esa realidad fuese una redonda suma de encantos femeninos o pueda ser un delirio de megalómano, o el empujón que los grandes exploradores dan al individuo que, creyéndose ser todo, no es más que el alguacil de la explotación. No importa, porque el autor no manipulaba datos históricos, sino que sometía la realidad a un tratamiento que, al deshacer cartones y borrar purpurinas, nos muestra ese total desajuste a que nos venimos refiriendo.

Descubre así, dejándolas a nuestra vista sangrantes y sucias, las entrañas de la realidad española. El esperpentismo, creación artística genuina, es por añadidura una forma de conocimiento y un afán de justicia.—ILDEFONSO MANUEL GIL.

LOS PROLOGOS DE JACINTO GRAU

En los últimos años, y por medio de ediciones realizadas en España, están llegando al lector medio las obras de muchos autores, considerados grandes escritores, pero que son, paradójicamente, grandes desconocidos. Uno de los nombres con más necesidad de ser reivindicado es el de Jacinto Grau, ya que dentro del panorama teatral del siglo XX (1) pocas obras superan en calidad a *El conde Alarcos* o a *El señor de Pigmalión,* amén de las relaciones, directas, en unos casos, indirectas, en otros, que tienen las obras de Grau con el mejor teatro escrito en Europa, desde Strindberg hasta Pirandello, del original tratamiento de grandes mitos, como el de Don Juan, de su vinculación a los movimientos literarios más importantes de la primera mitad de siglo —*Conseja galante* es el Modernismo en escena—, de su acercamiento a la Biblia y a los temas tradicionales hispánicos, con *El hijo pródigo* y *La redención de Judas,* por una parte, y la citada *El conde Alarcos,* por otra, para acabar con unas obras personalísimas,

(1) La producción literaria de Grau se extiende desde 1898 hasta 1958. Su primera obra de teatro data de 1903.

aunque de menor entidad dramática, escritas entre 1944 y 1958. Los tratadistas, con pocas excepciones, que han escrito sobre nuestro autor (2), se han limitado a glosar la solapa de las ediciones de sus obras y se da el caso de que el trabajo más citado es el de Jean Cassou (3), cuando se trata de veinte líneas informando, únicamente, del estreno de *El señor de Pigmalión* en Madrid.

El desconocimiento de que se queja Laín Entralgo en su artículo reciente (4) es general, con la diferencia de que Laín denunciaba este desconocimiento y los más se dedican a repetir lo leído, sin acercarse a las obras de nuestro autor. Nosotros queremos en este trabajo estudiar solamente los prólogos de Grau a las ediciones de sus obras, pues el estudio detenido de éstas aparecerá en un libro en el que trabajamos actualmente.

Los prólogos

A casi todas las ediciones de Jacinto Grau antecede un prólogo, siempre inédito en la primera edición y aumentado—en algún caso compuesto totalmente de nuevo—en las siguientes. Los temas glosados son diversos, como veremos, pero ya en la primera lectura puede observarse una característica esencial: Grau comienza a escribir a partir de una afirmación y deja correr la pluma, de tal forma que el tema primario da pie para tratar otros muchos, subordinados o relacionados con el primero, unas veces, diferentes, e incluso contradictorios, otras. Y es que Grau tuvo mucho de Unamuno, como tuvo mucho de Valle Inclán. Son estos prólogos una mezcla de disculpa ante el lector por el poco éxito de sus obras, una explicación de las razones de este fracaso —causas que achaca Grau a varios factores, como veremos a con-

(2) Puede consultarse los siguientes trabajos: Cejador y Frauca, J.: *Historia de la Lengua y Literatura castellanas,* XI, pp. 234-244; Chabás: *Literatura española contemporánea,* pp. 647-651; Estévez Ortega: *Nuevo escenario,* Barcelona, 1928, pp. 43-49 especialmente; Giuliano, William: «Jacinto Grau's. El señor de Pigmalión». *Modern Language Journal,* XXXIV, 1950, pp. 135-143; Laín Entralgo, Pedro: «Infeliz Pigmalión». *La Gaceta Ilustrada,* núm. 568; Monner Sans, J. M.: *Panorama del nuevo teatro.* Buenos Aires, 1942, pp. 73-76 y 177-178; Navas, Federico: «Las esfinges de Talía o Encuesta sobre la crisis del teatro». *Escorial,* 1928, pp. 55-58; Osma, J. M.: «El conde Alarcos». *Hispania,* XII, 1929, pp. 179-184; Osma, J. M.: «Variaciones sobre *El conde Alarcos*», *Hispania,* XV, 1932, pp. 55-62; Torrente Ballester, G.: *Panorama de la Literatura española contemporánea,* pp. 212-215; Valbuena Prat, A.: *Historia del teatro español,* pp. 677-78; Valbuena Prat, A.: *Teatro moderno español,* pp. 161-164; Warren: *Modern Spanish Literature,* II, pp. 584-593.

(3) Cassou, Jean: *Mercure de France,* CLIV.

(4) Véase la bibliografía citada más arriba.

tinuación—, y una serie de afirmaciones espontáneas, pero basadas en conocimientos profundos, nacidos de muchas lecturas, sobre temas diversos, pero de gran trascendencia.

La creación artística

Insiste el autor, en varias ocasiones, en el proceso de gestación de una obra. «Las obras artísticas —dice— obedecen a psiquis previas del momento, en que viene a ser una espontánea inclinación dar relieve a la creación, previamente regulada por el análisis y el espíritu anticrítico de todo escritor que tenga idea de su responsabilidad consigo mismo, en un sentido goethiano. Todo Baudelaire, en un clima muy distinto al del autor del *Fausto,* es un ejemplo de la condición reflexiva, regulando la espontaniedad» (5).

Podríamos decir que para Grau *la obra artística es la plasmación estética de un sentimiento espontáneo, regulado por la mesura, para vivir en el tiempo.*

...plasmación estética de un sentimiento espontáneo... Para nuestro autor la belleza es la más alta categoría humana: «Quiérase o no, y entiéndase o no, para los más selectos, cultivados y sensibles, la belleza desinteresada es lo más cerca de lo que entendemos por divino, que se ha dado hasta ahora en la humanidad... Si no se hubiera edificado el Partenón, esculpido un Antinoo y las estatuas de Fidias, hallado el gótico nacional, causa de esa mística ilusión de catedrales góticas; si no se hubieran concertado algunas músicas celestes y no hubiera resonado el verbo platónico y no se hubieran fijado en los muros, en las maderas y en los lienzos portentos de belleza; si no existiese, continuamente enriquecido por la inspiración de nuevos creadores, un vario y magnífico mundo de la fábula, la dignidad humana no sería una poderosa realidad moral y no existiría, a pesar de todas las constituciones y cartas magnas habidas y por haber» (6).

...regulado por la mesura... Grau, que respira romanticismo en muchas de sus piezas, se declara totalmente antirromántico en sus escritos teóricos, y aunque entiende la creación artística como espontaneidad regulada por la mesura, esta mesura falta en muchas de sus obras. Es fácil en sus prólogos encontrar frases condenatorias de los excesos románticos y, por el contrario, sinceras apologías del clasicismo: «La magnífica condición clásica, que no han comprendido nunca

---

(5) Prólogo a la edición de *El conde Alarcos.* Buenos Aires, Ed. Losada, 1939, reproducido en la edición de 1954 de la misma editorial.

(6) Prólogo a la edición de *Los tres locos del mundo.* Buenos Aires, Ed. Losada, 1953.

los románticos, es la *mesura;* entendiendo por tal la armonía interior sobreponiéndose al impulso» (7); para Grau lo espontáneo no tiene alta condición estética y «todo el estrépito de hojarasca de Víctor Hugo está en el grave pecado de haber dejado suelta la espontaneidad» (8). Y antes ha afirmado: «Hasta la danza y el arte negro de mayor fuerza, impulsados por el arrebato, han pasado por el instinto de la medida ideal que conviene al mayor efecto estético y penetrante de todo verdadero arte» (9). Y, sin embargo, nuestro autor cita frecuentemente a Nietzsche en sus prólogos, muestra una gran admiración por el filósofo alemán y hace suyas muchas de sus afirmaciones... «En el gran lirismo nietzscheano—dirá—, todo el fuego interior está profundamente intelectualizado».

... para vivir en el tiempo. Grau nos explica, en otro de sus prólogos, la tercera parte de esa afirmación, que hemos compuesto tomando como base sus escritos: la obra nace para vivir en el tiempo, aunque surga condicionada por la época en que es creada, y en el teatro los temas y los personajes tienen que ser temas y personajes que puedan vivir con los hombres de todas las épocas; «porque una obra de arte, si vive sólo de una época determinada, es una obra inferior: o vive en lo que llamamos tiempo, o no es más que un leve trasunto sin consistencia... Ni Edipo, ni Antígona, ni Hamlet, ni Tartufo, ni Pedro Crespo, el alcalde hispano de Zalamea, están ligados más que fortuitamente al tiempo en que actuaron. Su vida interesa más a la conciencia moderna que al mundo que les rodeaba siempre en lucha con ellos mismos» (10).

Clasicismo y tragedia

La atracción que nuestro autor siente por el clasicismo griego y por la literatura clásica española se patentiza en sus obras. Algunas de ellas se inspiran en temas desarrollados teatralmente en la Edad de Oro, pero el tratamiento que Grau hace de ellos quiere acercarse al carácter trágico del teatro helénico. Para Grau, el género teatral por excelencia es la tragedia, con *El conde Alarcos* quiere establecer en la escena española «las relaciones ideales del teatro y de la vida pública, como en la antigua Atenas... (11) y a una de sus primeras obras, *Entre llamas,* la denomina *tragedia vulgar,* pues aunque sus personajes

(7) *Ibidem.*
(8) *Ibidem.*
(9) *Ibidem.*
(10) *Ibidem.*
(11) Prólogo a la edición ya citada de *El conde Alarcos.*

no sean reyes, ni príncipes, ni héroes, aunque sean hombres de esta sociedad que vivimos, «de esta sociedad que Baudelaire llamó democrática y sifilizada [...], adquieren su majestad por el dolor, que tiene carácter universal» (12). La tragedia, pues, no murió en Grecia; estaba antes y sigue después, porque «nacer es ya el principio de toda tragedia, y cuando se es héroe todo dolor tiene alegría». Y continúa Grau: «Si los buenos burgueses del Pireo barrieron la gran tragedia helénica de la escena, no pudieron barrerla de la vida ni del arte, al igual que nuestros burgueses, completamente ignorantes de su sentido e incapaces de ennoblecerse sintiendo su emoción en la escena. Pero un día volverá a esa escena de no importa qué lugar el ansiar ardiente de Prometeo y la desgarrante voz de los átridas, en otras formas y otros gestos, porque, según la frase clásica, las miserias y grandezas que se ocultan hoy al sol aparecerán mañana» (13).

La crisis del teatro español

La crítica del teatro comercializado y de concesiones a lo fácil es constante en los prólogos de Grau. En 1945 resume el teatro español de lo que iba de siglo breve, pero contundentemente: «El teatro hispano de mi tiempo, descartando alguna farsa maestra, cual *Los intereses creados,* de ejemplar acierto, aún virgen entre nosotros, de una verdadera interpretación escénica, ha sido una amable y a veces graciosa adormidera burguesa, más o menos ágilmente dialogada, tan insípida en la crónica teatral, como *El sí de las niñas,* de Moratín, tan inútil y trivialmente primorosa...». Después de 1939 «creóse una fácil literatura de circunstancias, de somera permanencia. Del teatro corriente estaba desterrado todo impulso vital, toda audacia, toda expresión de realidad artística, y más aún, todo ese arrebato de raza, característico del ser hispano. De todo el subterráneo y a veces harto acusado bullir social, la intelectualidad española se manifestó generalmente al margen, se cuidó de sí misma y so capa de la cultura se refugió en el silencio y se constituyó en una «aristocracia» inválida, ya al nacer, porque fue un remedo de minoría superior, sin abrir ningún surco para la siembra, que podamos medir; porque olvidó que toda aristocracia verdadera y en su sentido más realmente hondo debe ser en sí una efectividad vigorosa, y en las circunstancias por las que atravesaba España y el mundo, esa efectividad debió estar repleta de dinamita espiritual y emocional» (14). Y cita Grau, como ejemplos nos-

(12) Prólogo a la edición de *Entre llamas.* Buenos Aires, Ed. Losada, 1948.
(13) *Ibidem.*
(14) Prólogo a la edición de *La casa del diablo.* Buenos Aires, Ed. Losada, 1945.

tálgicos, *Le vieux Colombier* y los ensayos de los teatros alemán y ruso, este último, sobre todo, por los ensayos escenográficos (15).

Esta penuria del teatro español se debe, según Grau, a cuatro causas: a los empresarios, a los actores, a la crítica y a los mismos autores.

Los empresarios son duramente criticados por Grau, pero hemos de tener en cuenta para comprender esta actitud que a nuestro autor le fueron devueltas las obras por los empresarios una y mil veces con el pretexto de que el público no las iba a entender. «Teatro y arte —dice Grau— son sinónimos. Lo que cae fuera de ese arte no tiene nada que ver con el teatro, aunque tal se llame. Y el teatro y el arte, que son la misma cosa, no pueden ser capturados por la crematística y por la industria más que como son en sí» (16). El empresario, para Grau, «es un palafustán con dinero, ayuno de toda sensibilidad [...], un buen señor que lo desconoce todo, incluso la mercancía con que trafica y cuyos asesores suelen ser profesionales del bajo teatro, periodistas sin letras, currinches de bastidores y todo lo más negado y vulgar que pueda temerse» (17). Los deseos de Grau, tan ideales y discutidos entonces como hoy, tienen como base a los organismos oficiales correspondientes, los cuales deben imponer unas leyes condicionadoras de la industria de empresarios y salas. El teatro es un medio de formación cultural y los espectáculos, por responder, exclusivamente, a los intereses comerciales de unos señores «ignorantes e inconscientes», giran alrededor del juguete cómico y fácil o de la obra de mal gusto... «Algún día el único teatro que permanecerá, dentro del género comercial, será la revista, con buen muestrario de pantorrillas y desnudos encubiertos»; pero esto, según Grau, pertenece a la zona del circo y no es teatro» (18).

Los actores

El actor está totalmente subordinado al empresario y tiene que representar lo que éste le ofrece, a pesar de que, en la mayoría de los casos, lo haga incómodamente. Y cuando el público convierte al actor en divo, pasa a ejercer una doble función: la propia de actor y la de empresario, por lo cual sólo representará aquellas obras que puedan darle posibilidades de lucirse, sin importarle tampoco la calidad; si

(15) La escenografía tiene una gran importancia para Grau. Las indicaciones que hace en sus obras son extensas y precisas en lo que respecta al aspecto escenográfico.

(16) Prólogo a la edición de *Los tres locos del mundo,* ya citada.

(17) Prólogo a la edición de *El hijo pródigo.* Buenos Aires, Ed. Losada, 1956 (3.ª edición).

(18) *Ibidem.*

antes las causas se basaban en intereses económicos, ahora tendrán como base la vanidad profesional. Ernesto Vilches, Rafael Calvo, Marta Fábregas, Antonio Vico y Fernando Díaz de Mendoza son admirados por Grau, pero del primero dice, a propósito de *Conseja galante:* «Ernesto Vilches, cuando la ensayó, echaba de menos en la obra un papel jerárquico en que lucir, una vez más, sus condiciones de sobresaliente actor y divo, y entre su vanidad y su buen gusto, optó por aquélla» (19); de Vico afirma: «prodigioso comediante, nacido para un gran teatro, por el que nada hizo, a pesar de sus singulares facultades, porque todo lo que tenía de intuición genial tenía también de excelente padre de familia burguesa, sin ningún ideal artístico, como no fuera procurar el bienestar de los suyos y demostrar, cuando quería, porque le era muy fácil, su gran naturaleza de actor máximo» (20), y censura duramente a Fernando Díaz de Mendoza en su prólogo a *El conde Alarcos* por la «cortesía glacial» con que le devolvió dicha obra cuando el actor la hubo leído (21). Sólo Francisco Morano, Ricardo Baeza y Pepita Meliá y Benito Cibrián reciben elogios de Grau; al primero dedica el autor cálidas palabras de agradecimiento en el prólogo a la edición de *Entre llamas,* que Morano estrenó en San Sebastián con un fracaso absoluto de crítica y público, aunque respetado y elogiado el autor por todos; a Ricardo Baeza dedica el autor *El hijo pródigo,* porque «con su fervor santo por todo arte supo estimular la concepción de esta tragedia bíblica y con la llama siempre encendida de su noble y grande espiritualidad ardió ante ella su entusiasmo de alma creadora» (22), y a Pepita Meliá y Benito Cibrián dedica también Grau su primera edición de *El señor de Pigmalión* muy líricamente: «A Pepita Meliá, la del gentil donaire, una Pompomina ideal, y a Benito Cibrián, creador extraordinario, verdaderamente genialísimo, de su papel y Ariel vivificador de todos los personajes que interpretan la farsa, dedica efusivamente su devotísimo Jacinto Grau» (23).

La crítica

Definidos por Grau como jornaleros de las letras, los críticos están unidos al empresario y colaboran con un silencio pasivo o con una deliberada actividad en mantener la «plebeya industrialización del teatro». Pero, según nuestro autor, este colaboracionismo nace de un

(19) Prólogo a la edición de *Entre llamas,* ya citada.
(20) Prólogo a la edición de *La casa del diablo,* ya citada.
(21) Prólogo a la edición de *El conde Alarcos.* Madrid, Minerva, 1917.
(22) Prólogo a la edición de *El hijo pródigo,* ya citada.
(23) Grau, Jacinto: *El señor de Pigmalión.* Madrid, La Farsa, 1928.

hecho más grave: la falta de capacidad para emitir un juicio de valor sobre una obra que también los tenga. «El autor —afirma— respeta poco la opinión de esa crítica escrita de prisa y corriendo, en la redacción de una hoja diaria... No por muy sabido deja de ser curioso fijar un hecho tan sintomático como el ejercicio de la crítica de todo arte (salvo el taurino) en una parte de nuestra prensa, en la que se considera cuestión baladí toda actividad estética...» (24).

Los autores

«La necesidad de comer no excusa la prostitución del arte», dice Luis Buñuel, otro gran desconocido, y con estas palabras esto afirma también Grau. Escribir equivale a ser auténtico consigo mismo. No importa que las obras no se estrenen, pues «todo teatro digno de vivir se perpetúa en el libro, del que pasa fatalmente al teatro cuando el teatro existe» (25); pero como cabe la posibilidad de renunciar y hacer lo que piden, ahí está «la inmensa turba de jornaleros de las letras, de autores de contaduría, agradadores serviles de lo más bajo del vulgo...» (26).

¿Y el *público*, que es, a la postre, el que mantiene una clase u otra de teatro? «Dejaría de sufrir lo que se le da —dice Grau—, en cuanto hallara cerca de sí el medio de poder cambiar de disco y de entrever que en el teatro moderno hay más panoramas, fuera del reducido horizonte que se le presenta todos los días, con una sustancia digna de mejor empleo» (27). Y cita nuestro autor los éxitos de Copeau, Dullin, Baty, para acabar reconociendo tristemente: «Un Gordon Craig aquí, hoy, no sería posible. Supone una inquietud artística muy lejos de nuestros profesionales» (28).

La religión

Perdidas entre sus prólogos podemos encontrar muchas más afirmaciones y sobre temas diversos: música, pintura, literatura, y sobre personajes españoles y extranjeros: Mozart, que inspiró con *La flauta mágica* una de las obras de nuestro autor, *Conseja galante;* Wagner, Goethe, Bernard Shaw, D. H. Lawrence, Leopardi, Schlegel, Newton,

(24) Prólogo a la edición de *Entre llamas,* ya citada.
(25) Prólogo a la edición de *El hijo pródigo,* ya citada.
(26) *Ibidem.*
(27) Prólogo a la edición de *Los tres locos del mundo,* ya citada.
(28) *Ibidem.*

Einstein, Unamuno, «el solo espíritu nietzscheano con sed de grandeza y de ambiciones de hombre, aunque soslayara a Nietzsche» (29) etc. Y perdidas también en el prólogo de *Los tres locos del mundo,* encontramos unas breves, pero valiosas afirmaciones, de Grau sobre la religión y sobre Dios: «La belleza desinteresada es lo más cerca de lo que entendemos por divino, que se ha dado hasta ahora en la humanidad... Con el cristianismo judeocristiano, recogido por Occidente y reducido a una civilización determinada, todavía continúa la angustia y esa trágica agonía cristiana tan profunda y magistralmente recogida por Miguel de Unamuno, el señero vasco-hispano, la angustia y la agonía de los místicos, y la de Pascal, y los Kierkegaard, contradicción honda de un cristianismo ineficaz hasta ahora [...]. ¿Y *Dios,* la gran objeción?... Hasta hoy, lo divino sólo se ha manifestado de un modo amigo y comprensible para los hombres, en lo fugaz del momento pleno y en el resplandor que se asienta en algunos lugares que ha hermoseado el *homo sapiens,* de Linneo, en este pequeñísimo planeta terrestre (30). Gran valor testimonial el de estas palabras, ya que en sus obras no se plantean verdaderos conflictos de carácter religioso, que puedan darnos más luz sobre este mundo íntimo de nuestro autor.

Jacinto Grau ante su teatro

Jacinto Grau no podía triunfar, como tampoco pudo triunfar Valle-Inclán. El público español no podía admitir «obras que le cortaran los horrores de la digestión» (Unamuno), y se encontraba muy cómodo con las piezas que estrenaban los autores «populares». El público de San Sebastián merecía, en 1915, un teatro que estaba muy lejos de *Entre llamas,* y era un sueño que los espectadores madrileños pudieran comprender cómo unos muñecos adquirían vida y se rebelaban contra su creador y dueño en *El señor de Pigmalión».* La frase era conocida en los medios teatrales: «Estrena Grau, teatro *cerrau»,* y las obras de Grau, ayer por incomprensión, hoy por olvido, no son conocidas por el público español. Sin embargo, el teatro de Jacinto Grau tiene una gran valía, aunque no sea aquí donde queramos demostrarlo, unos valores que el mismo autor defiende en sus prólogos para defenderse de sus fracasos. Dice de sus piezas: «son emociones directas de la vida múltiple, liberadas de sus impurezas, al pasar por el ritmo íntimo de la obra de arte, para convertirlas en belleza, por tumultuo-

---

(29) Prólogo a la edición de *La casa del diablo,* ya citada.
(30) Prólogo a la edición de *Los tres locos del mundo,* ya citada.

sas y amargas que sean las advertencias de la realidad que motivaron su génesis (31). Como se puede observar, Grau pretende llevar a la práctica la concepción teórica que tiene de una obra artística. «No son obras de tesis... La vida no tiene tesis. Tiene leyes y su bullir perpetuo por encima de toda ciencia de rebotica o de última hora. Es un teatro esencialmente vital, y como la vida varía, puede cada cual interpretarla según su personalísimo criterio» (32). Y ante el fracaso, Grau afirma: «El oficio de escritor supone lógicamente abnegación y sacrificio. Un artista de las letras sin fe es tan repugnante como un cura de almas sin vocación...» (33). Y en la segunda edición de la misma obra, pocos meses antes de morir: «Esta frecuente huida de empresarios y cómicos de mi teatro me la explico, no ya por razones crematísticas (las comedias de Benavente tardaron mucho tiempo en ser benéficas para la taquilla), sino recordando unas líneas de Nietzsche en *El viajero y su sombra:* «Goethe —escribe el autor de *Ecce homo*— no era necesario a los alemanes y por eso no saben qué hacer con él. Líbrenme los dioses de compararme al autor de *Werther,* ni a ningún otro autor grande o pequeño. Aludo sólo a un ambiente espiritual. Ningún verdadero artista debe compararse con nadie. «Debe sólo —según el magnífico aforismo también nietzscheano— decir su palabra y romperse» (34).—LUCIANO GARCÍA-LORENZO.

EL MAS BORGIANO TERRITORIO

La lectura del último libro de Jorge Luis Borges, escrito en colaboración con Adolfo Bioy Casares *(Crónicas de Bustos Domecq.* Editorial Losada, Buenos Aires, 1967), nos sitúa de nuevo en la pista de uno de los tópicos más falsos y extendidos que gravitan sobre el gran escritor argentino, quizá el que más junto al ya periclitante de sus primores de estilo y erudición considerados como elementos básicos y primeros de su literatura, y no como lo que en realidad son: ricos medios de ella, puntos de partida —contadísimas veces de llegada— en los que apoyar, realzar y poner en marcha un ancho mundo pensado sobre y hacia el hombre, lleno de humanas implicaciones y problemáticas.

(31) Prólogo a la edición de *La casa del diablo,* ya citada.
(32) Prólogo a la edición de *El conde Alarcos,* ya citada.
(33) Prólogo a la edición de *Entre llamas,* ya citada.
(34) Prólogo a la segunda edición de *Entre llamas,* Buenos Aires, Losada, 1958.

Cierto que las *Crónicas de Bustos Domecq* no son sino un maravilloso *divertimiento*, en el que esplende el humor de Borges y Bioy, y, al tiempo, un irónico tratado de crítica sobre arte y artistas «clasizantes» y contemporáneos, géniulos y aristarcos, doctrinarios y maestrillos, poetas y plásticos, gastrónomos y arquitectos. Las veinte crónicas del libro satirizan «las manifestaciones más novedosas —se nos precisa— del arte y de las letras durante los últimos sesenta años»; tanto los personajes como su glosador, Bustos Domecq, son apócrifos aunque posibles, y la jocosa redacción de los textos «no excluye el pensamiento serio», según detallan el no menos apócrifo prologuista Gervasio Montenegro y el «profesor adjunto» Longino. Pero la chispa y el ámbito, específicamente porteños, del reciente y encantador libro nos lleva ya, derechos, al tema central de esta nota, reiterativa de la que, hace más de tres años, enviamos al número extra que «L'Herne» de París dedicara a Borges y que, en versión castellana, apareció en *La Nación*, de Buenos Aires.

Los términos de nuestro asunto no son demasiado complicados: revisémoslos someramente.

Tanto en previos y relevantes textos europeos sobre Borges como en no pocos de los reunidos en el magnífico número de *L'Herne* —recordemos especialmente a Barilli, a Hughes, a De Tommasso— se hace ninguna o escasísima referencia a la argentinidad del autor; suele aludirse a Borges como al «escritor argentino» o al «escritor bonaerense» para hacer girar luego todas las disquisiciones en torno a su más que europeísmo, universalismo. Pensamos que la extensión, realmente *ecuménica* en el tiempo y el espacio, de las temáticas borgianas, justifica sobradamente esas alusiones, aunque no la silenciación, cuando no la negación directa, de su arraigadísima veta argentina. ¿Por qué se suele callar a ésta, o ponerla en tela de juicio? A veces, las más, no parece sino que por inadvertencia; otras, sin duda, por decidida incomprensión, más explicable cuando los lectores y comentaristas de la obra de Borges no forman parte de este tinglado, tan complejo como indudable, que es la vasta comunidad de la lengua y el sentir hispánicos, y palmariamente inadmisible —por superficialidad, jugueteo seudointelectual o simple mala fe— cuando sí lo forman, o cuando se evidencia, por detrás de tales especulaciones, un conocimiento suficiente de su obra poética, narrativa, ensayística y crítica.

En cualquier caso, lo argentino dista en Borges de ser un accidente o una mera cuestión de color local; es, sobre todo, una mitología y un alimento; forma parte de su mundo mental y sensible de manera incontrovertible y sustancial, y, en consecuencia, de su obra y de su trascendencia literarias. Atraído por el continuo fogueo de su riqueza

cultural y humanística, el estudioso o el lector de Borges suelen centrar la atención tan intensamente en sus múltiples invocaciones a Coleridge o a Homero, a Quevedo o a Chuang Tzu, a Kafka o a Petronio o a Chesterton, que termina perdiendo de vista uno de los fondos primeros y últimos del escritor: su inderogable argentinidad. Por supuesto, y a partir de tales confrontaciones, lo más fácil o lo más profesoral es aferrarse a ese lujo borgiano de mundiales alusiones e ideas para asentar en él, con un carácter precariamente dictatorial e inamovible, el trasfondo universalista del escritor—por otra parte, innegable—, y hacer dejación, o aún negación expresa, de su nutrido componente nacional. Pero éste es procedimiento de leguleyos y contables de la literatura, cuya lógica no es nunca la del creador, y que parecen incapaces de distinguir las admirables reciprocidad y dependencia que, en la obra de un autor como el que nos ocupa, hallan siempre lo de fuera y lo de casa, la referencia viva, cobrada en el aire, las calles, los campos, los arrabales de la patria y el dato —en el caso de Borges, no menos inmediato y vivo— de procedencia foránea, especulativa y culta. Así, pues, tales juicios a ultranza del europeísmo y el universalismo borgianos no pasan de ser una limitación crítica de quienes los esgrimen con visos de exclusividad e incluso de «descubrimiento importante», y aun cuando lo hagan para subrayar la valía del escritor.

Existen también, y con frecuencia en la propia Latinoamérica, quienes se han referido a ese universalismo borgiano con un carácter solapadamente peyorativo. Evidentemente, el cósmico mundo virginal americano de un César Vallejo, de un Pablo Neruda o de un Juan Rulfo, sola y específicamente americanos, no se da en la obra de Borges; ésta tampoco es una selva, sino un laberinto, y, además, un laberinto creado por el hombre, siempre en sabia, incesante elaboración. Cuantos términos acabamos de citar son el objetivo y mundo originarios de la literatura borgiana —sobre la que, por consiguiente, pesa de continuo un derredor nacional y autobiográfico—, y no hay opinión más corta ni torpe que la de confundir superación e impercepción. En reiteradas ocasiones —una de las más señaladas en febrero de 1964, y durante su estancia en Madrid, donde Borges desarrolló un copioso ciclo de conferencias—, el propio escritor rioplatense ha aludido a su caso y a su «instalación» argentinos. «Una de las grandes tradiciones argentinas —declaró— consiste justamente en superar lo argentino.» Asimismo, y en una entrevista concedida en Buenos Aires y en la misma coyuntura, poco antes de salir para España, Suiza, Francia e Inglaterra, Borges precisó que «si el nacionalismo es deleznable en los países de Europa, mucho más lo será en América». Racine detalló, tomó temas griegos para su teatro, y nadie le acusó

de antifrancés. Y a Shakespeare habría que reducirlo y empequeñecerlo notablemente si sólo tuviéramos en cuenta sus obras de tema inglés, así como a Lope de Vega si únicamente las de asunto español. Al cultivar una literatura de aislamiento, de encasillamiento, todos corremos el riesgo de quedar en simples provincianos. «O somos argentinos de manera fatal, es decir, espontáneamente, o pretendemos demostrar que lo somos con posturas nacionalistas; en este sentido habremos procedido artificialmente; habremos creado algo artificial». Tal concepto a favor de las realidades espontáneas y no forzadas, aplicado asimismo por Borges a su refutación de la expresión «hombre moderno» —tan contemporánea y abusada, pero, también es verdad, tan cabal en muchas direcciones y sentidos—, no hace más que subrayar y poner de relieve el talante de la verdadera argentinidad literaria del escritor, que desde luego es una argentinidad no afanada, sino visceral, del todo gratuita, y que cobra súbitos y naturales reflejos en su obra (sea en la de poesía que en la de narración y ensayo) de manera tan variada como natural y orgánica.

En ocasiones, esa subida argentinidad de la poesía y la cuentística de Borges se muestra a toda vela en cuanto a pensamiento, materia y aun lenguaje: «El Sur», «El muerto», «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», «El fin», «El simulacro», «Hombre de la esquina rosada», para empezar refiriéndonos sólo a cuentos. En el último que hemos citado, «Hombre de la esquina rosada», y aunque instalado en él un resorte intelectual y técnico de primer orden, Borges llega a asumir el abigarrado lenguaje de los *malevos* de un Buenos Aires ya caducado, y toda la narración rezuma un vivo, mimético amor por aquel mundo, en el que «una mitología de puñales» cautivaba —y cautiva— al escritor porteño:

La ciudad está en mí como un poema
que no he logrado detener en palabras

ha escrito Borges en «Fervor de Buenos Aires». O en «Luna de enfrente»:

No he mirado los ríos, ni la mar, ni la sierra,
pero intimó conmigo la luz de Buenos Aires
y yo amaso los versos de mi vida y mi muerte
con esa luz de calle.
Calle grande y sufrida:
sos el único verso de que sabe mi vida.

En tanto que «El Sur», «El fin» o «Tadeo Isidoro Cruz» —con personajes, las dos últimas narraciones, entresacados del «Martín Fierro», y con el propio Fierro protagonizando «El fin»— son una apa-

sionada suscitación del campo argentino, de la incansable ex pampa, descrita por Borges, no menos sentida y acertadamente que, a título de ejemplo, Ricardo Güiraldes en su «Don Segundo Sombra».

Es muy expresivo que «Evaristo Carriego», el libro más argentino de Borges, se abra con una dedicatoria del autor redactada en inglés y con una cita, también en inglés, de De Quincey; no lo es menos que en el disco «El tango», de larga duración y editado en Buenos Aires por «Fontana» el pasado año, a los temas y letras más castizos y tradicionales, escritos por Borges todos ellos, se unan las disonancias, vanguardismos y neosonidos de la orquesta de Astor Piazzola...

La lectura y enfoque de todas y cada una de las páginas del «Evaristo Carriego», la audición de las milongas, tangos y poemas del disco citado —y entre cuyos poemas la «Oda íntima a Buenos Aires», no recogida en libro que sepamos, es de particulares calidad y belleza y alcanza impresionante relieve en la tanguera voz de Edmundo Rivero, en la del recitador Medina y en la avanzada versión musical de Piazzola— no dejan el menor resquicio de duda sobre la nacionalidad y el amor nacionalista de su autor, y son tal vez, dentro de la producción argentina de Borges, las dos obras más demostrativas y fervorosas.

En otras ocasiones, la honda argentinidad de Jorge Luis Borges destella de pronto en la cuchillada de una metáfora o de una línea, donde juegan de pronto improvisado papel una evocación de sus llanuras, la memoria de un tipo notable de las calles y los muelles bonaerenses, o la reminiscencia infantil y netamente localista de la ciudad antigua, con sus verjas y cancelas en retirada, sus portones, sus patios conjugados de rosa, blanco y verde, bajo la luz del día o la de las estrellas.

Una especial manifestación, singularmente interesante, de la argentinidad borgiana es la de su alianza «dimidia pars», con los temas, técnicas y expresiones de acarreo estrictamente especulativo o intelectual. Según hemos hecho notar, la participación de esta última fuente en «Hombre de la esquina rosada» es complementaria, accesoria y está únicamente referida a la cuidadosa distribución de la trama y a la sorpresa final que nos revela, como matador de Francisco Real, al aparentemente abatido y secundario sujeto que narra la historia en primera persona. Pero en otros y no escasos cuentos de Borges, tradición patria y cultura universalista, técnica y tierra, se dan la mano con fuerzas y aportaciones pariguales. En «La trama», un gaucho apuñalado *es* César muriendo en el Senado; en «El Zahir», las vías, callejones y tabernas de Buenos Aires asisten al terror del hombre obsesionado por la inolvidable moneda universal; «El aleph», a la vez

que un espléndido relato mágico, desplaza un acentuado regusto bonaerense y retrata tipos muy peculiares de la vida y de la sociedad literaria porteña; en «El cautivo», a la patética interrogación final, válida para cualquier país o momento de la Historia, antecede una historia de indios, asaltos, anchurosas estancias y distancias del campo argentino; «Historia del guerrero y de la cautiva» suscita un parangón de situaciones vitales entre el antiguo bárbaro romanizado y la inglesa aindiada para siempre; en «Diálogo de muertos», dos tiranos de la historia argentina dialogan en la antesala del infierno; la meditación «Martín Fierro» afirma la perennidad de la anónima criatura literaria de José Hernández, y de Hernández mismo, frente a toda la fugaz grandilocuencia de las manifestaciones y fanfarrias bélicas, patrióticas y colectivas, tan aparatosas y trascendentales en su día como sepultadas luego por el tiempo y el olvido... Pero, a nuestro entender, «Funes el memorioso» es el más claro ejemplo de la aleación argentinismo-universalismo a que nos estamos refiriendo, testimonio del mundo y de los sucesos todos, Funes, el oscuro peón inválido del campo argentino, es un espejo del tiempo y el recuerdo totales, una metáfora de Dios. En ese relato están, como armoniosamente comprendidas y empleadas, algunas claves de la narración y del pensamiento intemporales y mundiales. ¿Podríamos prescindir, sin embargo, al considerarlo así, de todo su certero, entrañable mundo ambiental? La campiña y la vida rural argentinas, la figura misma de Funes, son sendos elementos básicos de ese inquietante relato, tan vigente hoy como cuando fue escrito.

Hay todavía, en Jorge Luis Borges, una cuarta dimensión de argentinidad, que no es la total, ni la salpicada y exornativa, ni la que comparte a medias su influjo con el de otras vivencias y tendencias. Se trata de una argentinidad prácticamente involuntaria —especialmente involuntaria—, en estado puro: esa que surge y se desmanda como un torrente en la ejemplificación de Barracas, el pueblecito de «Nueva refutación del tiempo»; la que se manifiesta rápida y memorablemente en «Los espejos velados»; la que se emboza en la innominada ciudad —Buenos Aires— de «La muerte y la brújula»; la que cabrillea en numerosos pasajes de los libros *Discusión*, *Otras inquisiciones*, *El hacedor*, o se decide a incluir al fantasma de la cerda encadenada en el *Manual de zoología fantástica*. De modo repentino o más dilatado, esa argentinidad de raíz, inexorable, carece en muchos casos de referencias concretas, de puntos de arraigo fácilmente distinguibles, porque es tan de fondo, que ni el autor, seguramente, habrá alcanzado siempre a detectarla. Es un *senti-pensar en argentino*, un considerar tal fenómeno o cual aspecto del mundo o de las letras con la inten-

cionalidad, la ironía —«Crónicas de Bustos Domecq»—, el ángulo de visión, el enfoque vital, propios del alma argentina. Esta, en el enorme y dispar concierto de la vida hispanoamericana, presenta unas características sumamente acusadas que, a grandes rasgos, entroncan directamente, y ahora veremos cómo, con los apresurados recuentos y razonamientos que informan la presente nota.

La Argentina es, sin pérdida de un marcado acento nacional, el más europeo de los países latinoamericanos De cara siempre a Londres, a Madrid, a París —casi nada a Italia pese a su elevadísima, casi preponderante población oriunda de Italia—, Buenos Aires, incluso en buena parte de su estructura urbana donde se hace más visible el fenómeno, es un complicado, pero manifiesto trasplante de esencia europea en suelo americano. No se trata, quede bien claro, de los naturales, habituales y heredados influjos, sino de una tendencia sucesiva mucho más intensa y poderosa, de más ambicioso cosmopolitismo. Pero no recuerdo bien quién me dijo un día —acaso el profesor Rodolfo A. Borello— que si Buenos Aires era «todo» el país, también el resto del enorme solar argentino era «todo» el país. Quedaba así expresado, en forma sutil y aparentemente contradictoria, el peso enorme, que, por otra parte y frente a todos los influjos, posee «lo argentino», entendido ya el término con plena exclusión de las incorporaciones y tendencias de signo europeo. Es decir, que la Argentina es un campo donde, con fuerza singularmente dramática, con vigencias diversas —muchas veces opuestas— en equilibrio, lo específicamente europeo y lo específicamente argentino (por nacimiento o por arraigo) pugnan por una supremacía indecidida aún. La canción porteña es una prueba más de todo ello, y Ernesto Sábato, en su excelente ensayo «Tango, canción de Buenos Aires», lo dilucida muy suficientemente.

Así, pues, en Jorge Luis Borges, enraizadísimo bonaerense, tenían por fuerza que cobrar reflejo tales acendradas determinantes de su ciudad y de su país, ya que él dice ser y es argentino «de manera fatal, es decir, espontáneamente»... Esta bivalencia, estos encuentros y problemáticas argentinos, poseen a su literatura de manera bien consecuente y fijada, en todas sus dimensiones y aspectos, por el propio Borges. Razón por la cual, la intrincada trama de su argentinidad literaria —hija directa de la intrincada argentinidad misma— no es comprendida o es olvidada, en el extranjero y de momento, al menos, al tiempo que ofrece un pésimo punto de apoyo a sus objetores hispanoamericanos, por lo común los «sociales» y «nacionalistas», sin más ni más, para discutir lo que resulta indiscutible.—FERNANDO QUIÑONES.

LOS MOTIVOS ESTRUCTURANTES DE «LA CARETA», DE ELENA QUIROGA

A pesar de los premios que estimulan la creación novelesca y la extraordinaria producción —desde el punto de vista estadístico— de este género en los últimos veinte años, la crítica sigue considerando a la novela española contemporánea como de mediocre calidad literaria. Una de las posibles causas de esta actitud y del fenómeno en sí puede radicar en el retraso —con respecto al resto de Europa, Estados Unidos o América latina— en la incorporación de temas y técnicas que se consideran plenamente de nuestro tiempo. La novela contemporánea —como otras producciones espirituales españolas de este siglo— sigue un ritmo de rezagamiento en relación con la evolución de la novela moderna. Sin considerar ahora las causas sociales, políticas o económicas, se ha de observar que los novelistas españoles presentan una tendencia a seguir con cierta problemática tradicional, la que en limitados casos recurre a técnicas modernas. Son múltiples las novelas que conservan una tónica española, hasta el extremo de que sería posible afirmar que se ha logrado crear una tradición de novelas en las que se mezclan el realismo y el ambiente campesino con un tono poético, en ocasiones, muy logrado. Otros siguen el realismo —con los naturales matices de diferencia que exige la época— en la presentación de la vida de la ciudad y de los problemas sociales de posguerra. La novedad técnica y las innovaciones formales tan dominantes en el siglo XX no son sino destellos aislados y parciales. A veces aparecen tenues o tímidas tentativas. Un ejemplo de nuestra opinión es el escaso cultivo de la técnica llamada corriente de la conciencia. Son pocos los intentos de su aplicación o proyección al mundo español o a la psicología del español. No es el momento, sin duda, para preguntarse por la legitimidad de su práctica. Sirva, sin embargo, de indicio de la marginación de la novelística española de la tradición contemporánea. Resulta entonces interesante examinar con alguna detención las novelas que sí han incorporado estas técnicas. Importan no sólo en cuanto representan una apertura, relativamente tardía, al narrar moderno, sino también porque ellas nos pueden revelar el modo y la funcionalidad de su uso en el mundo español. En esta ocasión analizaremos una de las novelas que, a nuestro juicio, ha llevado a cabo en forma más adecuada e integral la actualización del método. El tono narrativo y la clase de mundo —conciencia individual— surgen casi, naturalmente, con la técnica empleada. Creemos que es un hermoso y acertado ejemplo de concordancia entre técnica

y nivel de conciencia que se entrega al lector. *La careta,* de Elena Quiroga, no ha tenido toda la ventura crítica que se merece. Para algunos críticos es sólo un alarde técnico, difícil de leer y, en consecuencia, frustrada como creación novelística (1). De acuerdo con lo ya tradicional en las novelas de corriente de la conciencia, el captar el motivo clave o estructurante elimina los problemas de su comprensión y se justifican todos los elementos constituyentes de ese extraño mundo, que se conforma a medida que el protagonista es acuciado por los recuerdos que borbollantemente emergen de su pasado.

La situación inicial es la de una reunión familiar. El tiempo cronológico va desde la hora de la cena hasta el amanecer. En este lapso, por medio de monólogos interiores y uso de estilo indirecto libre, se reconstruye la historia del protagonista. Su vida es extraña, angustiada, contradictoria y compleja; el mundo creado, caótico, oscuro, pleno de alusiones a una realidad oculta que se va desvelando progresivamente. El lector intuye o sospecha connotaciones en los recuerdos, cuyo sentido emerge sólo en las páginas finales. La extraversión de varios niveles de conciencia, que suelen coincidir con diversas instancias temporales, contribuye fuertemente a configurar el mundo en su dimensión caótica. La clave —motivo básico— radica en una experiencia infantil, cuyo recuerdo completo aparece sólo en el penúltimo capítulo, con lo cual se ilumina y ordena retrospectivamente la historia. El título da nombre al motivo estructurante básico: la careta. El relato se basa en una doble forma de vida del protagonista. La apariencia, lo que los demás creyeron alguna vez que él era, y la verdad que él sabe acerca de sí mismo y que no se atreve a confesar. Esta antítesis no resuelta es la que le provoca la presión psíquica con la cual vive y a la vez determina la estructura de la novela.

«... Todo empezó en el momento mismo de las palabras de los demás y en su propio embotamiento» (p. 51), recuerda Moisés (2). Tenía entonces doce años. Su padre, perseguido en la guerra civil, se esconde en casa. Al llegar los soldados a apresarlo —después de varias tentativas

(1) «En *La careta,* la última de sus novelas extensas, Elena Quiroga prosigue todavía en su porfía de novedad, en sus afanes técnicos en relación con las dos novelas precedentes. Pero temo que aquí se haya pasado de la raya. Hay ya un exceso de virtuosismo; el libro está escrito con un cabrilleo impresionista que fatiga y —a mí al menos— no satisface. La lectura es difícil, y en muchas de sus páginas se me ha ocurrido preguntarme si el sostenido esfuerzo que requiere merece verdaderamente la pena» (JUAN LUIS ALBORG: *Hora actual de la novela española.* Taurus, Madrid, 1958; p. 197).

(2) ELENA QUIROGA: *La careta.* Editorial Noguer, Barcelona, 1955. Todas las citas corresponden a esta edición. La tipografía de las citas es la del texto original.

fracasadas— se produce una situación que lleva a que le disparen tanto a él como a la esposa. Los aprehensores se van, y el niño, que se había escondido, vuelve a la escena. Ve a la madre herida en el suelo. Cuando ésta trata de pedir ayuda a los vecinos, el hijo, impelido por el miedo de que los soldados vuelvan, cubre la boca de la madre. Esta muere. Al llegar los vecinos, éstos creen que el niño ha realizado un extraordinario acto de heroísmo al cubrir con su cuerpo el de su madre: *—No es nada. Es la sangre de su madre, pobre criatura... Se echó sobre ella para que no la mataran* (p. 204). A partir de aquel instante queda marcado con el sello del heroísmo, el que lo acompaña cuando llega a la casa de los primos. La verdad, sin embargo, es dolorosa y aguijoneante. Sólo él sabe lo que realmente ha sucedido. Toda su vida transcurre bajo la presión de la necesidad de sacarse esa máscara de valentía y confesar su humillante cobardía. El suceso descrito se graba en su subconsciente y sensibiliza los sentidos de manera que, posteriormente, éstos actúan de provocantes de la memoria. La careta o la máscara —el ocultamiento— constituye el motivo fundamental. Los otros aspectos del episodio se concentran en varias relaciones significativas para la estructura de la novela. En cuanto al padre, el niño primero lo admira en su uniforme militar. Posteriormente, su comportamiento lo lleva a disminuir la admiración y, finalmente, a odiarlo y despreciarlo. En relación con el padre se dan los siguientes motivos: del escondite, del disfraz, el terror (enajenante cuando alguien busca al escondido), la supervivencia (por sobre todas las cosas) y la cobardía. En referencia a la madre, lo más relevante es que ésta descubre su cobardía y la comprende. Nada hace para defenderse. Sólo lo mira. Con ella se vinculan los motivos de la mirada (ojos), el abrazo, la protección, la palabra madre, la sangre. La situación, esquemáticamente descrita, se transforma en la psique del niño en fuente de asociaciones para toda la vida. Estos estímulos psíquicos adquieren en la novela la categoría de motivos secundarios recurrentes. La estructura de la novela es radial, en el sentido de que en el centro del círculo yace el suceso fundamental —motivo de la careta—, y en torno a él se ramifican los motivos secundarios, cada uno de los cuales sirve de núcleo aglutinante de diversos recuerdos. Estos parecen carecer de relaciones entre sí. Sin embargo, son interdependientes a través del motivo secundario y del básico.

En este ensayo nos interesa examinar algunos aspectos del motivo central y de los secundarios más persistentes como una manera de probar la perfección estructural de esta novela dentro de la técnica de la corriente de la conciencia.

> *Le dejaban pasar con respeto. Allí empezó la gran mentira, con aquel cuerpo materno por testigo. Allí se invirtió todo, y nunca tuvo valor —¿valor él?— para afrontar la verdad* (p. 204).

El motivo de la careta y sus connotaciones falso-real, máscara-al descubierto, verdad-mentira, etc., emerge en numerosos episodios. Adquiere su máximo significado y riqueza cuando se proyecta al protagonista. Toda su angustia, desesperación vital y lo fundamental de su personalidad se enraizan en él. En cuanto a Moisés, el motivo representa el conocimiento que tiene de sí mismo y que intenta ocultar a los demás. Sin embargo, no vale sólo para él. También tiene sentido y aplicabilidad a los otros personajes de la historia. Se manifiesta de modos diversos. El más obvio es la presencia del propio vocablo o de un sinónimo: «veía a todos sin careta y era como contarles los huesos» (p. 17), o «quizá fuera que había cogido la más cara de su adolescencia, colocándosela sobre el rostro para entrar esta noche en el comedor, vestida de rojo» (p. 26). En otras ocasiones aparece sólo como el indicio de que hay un anverso de los personajes que éstos ocultan: «Así era Ignacia. Se ocultaba con la verdad» (p. 18). Este doble nivel de la personalidad, como hemos dicho, es esencial en cuanto al protagonista. El lo acepta. Su reconocimiento origina el proceso antitético de defender el secreto —ocultarlo— y la necesidad íntima de liberarse, de salvarse de su angustia por medio de la extraversión.

En los matices que adquiere el ocultamiento es interesante su relación con Flavia, frente a la cual Moisés tiene sentimientos contradictorios. Flavia tiene la capacidad de cruzar la zona externa: «Pero Flavia resultaba ahora que le había visto siempre en su íntima y última realidad» (p. 124). Antes había dicho: *Adivinaba que Flavia estaba encarada con la verdad: ni el tiempo medido que corría, ni la distancia, le permitían evasivas o rodeos* (p. 88). Esta característica de Flavia justifica su comprensión, ya que para ella el llegar a ver detrás de la máscara no es un medio para el escarnio o la burla, sino la causa de su actitud protectora: cuando juegan a esconderse, por ejemplo, ella miente para protegerlo. Esta virtud de Flavia, a la vez, explica algunos acontecimientos cuya comprensibilidad no es clara a primera vista. Uno es la relación Flavia-madre de Moisés; otro es la posibilidad de identificación de Moisés y Manuel. El sentimiento de culpabilidad de Moisés es semejante al que tiene hacia su madre: «Pero cuando Flavia aparecía, derecha como la verdad, inflexible como la pureza, Moisés la odiaba» (p. 16). Ella, sin embargo, al igual que la madre, entiende. Por eso tiende a acercársele: «(A ráfagas se veía contándole todo a Flavia, descargando sobre Flavia...)» (p. 16). El segundo es algo más

complejo. Flavia ve a Manuel, su hijo sordomudo, sin engañarse, sin mentirse, en su más triste realidad. Su actitud con respecto a él es similar a la que tenía con Moisés. El pequeño sordomudo es recordado por Moisés al comienzo de la cena y extrañamente lo califica de testigo: «Hubiera sido bueno buscarse ese testigo, y sentarle en el medio a presidir la cena» (p. 21). Podemos suponer que el pequeño sería el *testigo*, la prueba, de que ella había visto su oculta verdad. Al mismo tiempo, habría sido una especie de redención de su pecado. El párrafo final del primer capítulo sugiere, en este sentido, un posible simbolismo del nombre del niño y, por tanto, de su función en el inconsciente del protagonista. Su nombre recuerda el de Cristo. El símbolo se acuña más por la descripción que Moisés hace de él: «(Le pareció que el niño era redondo y blanco como una hostia)» (p. 21). Se insiste en el paralelismo en la frase antes citada que evoca —ahora— la posición de Cristo en la última cena. Las expresiones, sin embargo, también podrían interpretarse sobre la base de la oposición Manuel-Moisés, ya que éste se ve a sí mismo como el niño-pecado: «... él, en ciertos aspectos, fue un muchacho inocente. Inocente y sucio de pecado» (p. 18). En cambio, Manuel es el niño-pureza: «No soy Manuel, no me defiendas... Si tu hijo lo viera no sabría mentir, no puede...» (p. 123). El significado del niño en el mundo de asociaciones personales, míticas y literarias de Moisés es la del Redentor, el que limpia del pecado. En cierto modo se confirma cuando el propio Moisés habla de su vergüenza como de su INRI.

El otro aspecto de la máscara, hemos dicho, es la necesidad de liberarse. En reiteradas ocasiones se menciona este anhelo: *Moisés esperaba siempre una liberación, algo milagroso de aquella llegada* (p. 31). Frase que se refiere a la llegada de los primos. Sin embargo, es indicio de la actitud de espera de Moisés Desde niño deseaba hablar. Ya hemos citado: «A ráfagas se veía contándole todo a Flavia, descargando sobre Flavia» (p. 16). En un momento exclama: *Tengo que decírselo a alguien. ¿Qué importa quién? Todo desde el principio...* (p. 149). El tema aparece continuamente. Cuando niño: «Nieves fue la única que no preguntó, pero era tan pequeña que no dolía. Podía mentírsele a Nieves o podía decírsele la verdad: todo sonaría igualmente monstruoso» (p. 57). En silencio se dirigía a su tía: *Si quieres puedes preguntarme, si quieres...*» (p. 56). Desde esta perspectiva adquieren todo su doloroso significado los dos intentos de confesión. En ambos casos sale frustrado de la iglesia: no se le cree. Una vez lo dice todo. Se «confiesa» con una prostituta: *...se dio cuenta de que se le escapaban las palabras como posos hirviendo, que hablaba furiosamente, entrecortadamente* (p. 131). Agrega: *Fue una sorda ascensión por sus palabras*

hasta los pensamientos (p. 131). No encontró el eco ni la liberación que esperaba. Huye. *Dejó de frecuentarla. Huyó de sí mismo hasta llegar a la convicción de que podía morirse sin despegar los labios* (p. 131). La novela en sí es también una forma de confesión.

Uno de los aspectos esenciales del motivo de la careta es la cobardía. Abundan los episodios y las acciones que se explican de esta manera. Esta es la causa que le hace reaccionar con tanta energía y enajenante indignación cuando una de las primas —Ignacia— lo califica irónicamente de «valiente»: sintió como un disparo en la sien, un trallazo rojo en los ojos, y se encontró rodando con ella sobre las lozas de la glorieta» (p. 44). En directa relación con la cobardía está el desenlace de la novela y, en consecuencia, su sentido último. La «fábula» —con la connotación dada a la palabra por los formalistas rusos— concluye cuando Agustín lo sigue por las calles e intenta matarlo. Moisés había sospechado la posible reacción de Agustín cuando lo provoca en la terraza de la casa: «Y le volvió el miedo de sus doce años —se estremeció de placer porque aún podía sentir al menos miedo— y una piedad sin límites no por sí mismo, sino por Agustín, que quizá no hallara fuerzas para rematarlo» (p. 68). El sentimiento de Moisés («una piedad sin límites... por Agustín») es del todo inusitado en el personaje. Su característica predominante, en especial hacia Agustín, es el rencor, el odio y el sarcasmo. Su reacción de piedad podría pensarse como un signo de su futura salvación, liberación de su encono vital. Cuando la situación real se produce, Moisés no recibe pasivamente el castigo —el sacrificio como salvación—, sino que actúa del mismo modo en que lo hizo cuando niño. Hiere a Agustín y huye para no ser sorprendido como hechor. Por último, suspira con alivio y exclama: «—¿Qué importa? Mientras estás, estás» (p. 213). Frase con la cual concluye la novela. La noche transcurrida desde el comienzo de la historia puede pensarse —como hemos sugerido antes— como una prolongada confesión. La confesión —hemos dicho— representa una posibilidad de salvación, ya que involucra la liberación del trauma psíquico. En consecuencia, bien podría esperarse que el transcurso de la fiesta, su recordar y el enfrentarse a una situación radical —semejante a la de su infancia, proximidad de la muerte— vendrían a constituirse en la ruta de su exculpación. La novela habría llegado a ser el camino de su penitencia interior. Sin embargo, el desenlace y su acción final frustra esta posibilidad. El desenlace es, en realidad, un retorno. Se salva físicamente, pero se pierde, una vez más, psicológica y moralmente.

Es interesante anotar cuán complejo es el mundo creado por Elena Quiroga, porque es posible establecer subterráneos vínculos psicoló-

gicos en diversas instancias de la novela. Moisés ha odiado a su padre desde que éste «traiciona» su confianza. Sin embargo, el Moisés del episodio final recuerda fácilmente a su progenitor. También éste había reconocido que: «*Vivir importaba de pronto*» (p. 28).

Dependiente del motivo de la careta está el del vino como factor desenmascarante. El vino es un elemento polisignificativo en el texto. Uno de sus sentidos es la capacidad de cruzar el nivel de la apariencia y adentrarse en la realidad: «El, que se sentía hosco y desgalichado cuando no bebía, debía al vino aquella visión diáfana, aquella súbita facilidad para expresarse, como si el vino desatase un nudo que le agarrotaba el cerebro, o le aceitase, le lubricase» (p. 122). En otro instante precisa esta función: «... y entonces supo que cuando bebía discurría con tal lucidez —volvía la memoria acuciante, dolorosa y gozosísima— que lo buscaba para salir de sí mismo, y entrar, y volver a salir» (p. 126).



El motivo secundario más recurrente de la novela es el del olor, como factor creador del recuerdo .Las ocasiones en que se le mencionan corresponden a las más variadas circunstancias. Casi podría afirmarse que Moisés es un personaje que aprehende el mundo predominantemente por el sentido del olfato. Un fragmento del primer párrafo de la novela es un hermoso ejemplo del sistema y, a la vez, constituye la clave parcial de la persistencia del tema:

> Porque aquel olor —él lo sabía— se mete por las compuertas del cerebro, se filtra por el olfato, sube por los dedos, no lo puedes olvidar jamás, desterrar jamás, y en cuanto surge algo amarillento y viscoso, o hueles un perfume fuerte y vital —la hembra, la fragancia de la tierra húmeda en la sombra, o al sol corrompida— vuelve en sordina aquel olor, se pega a ti, monta a caballo sobre tu corazón y te oprime hasta morirte de asco (p. 13).

La novela se inicia con una situación imaginada por el protagonista al comenzar la cena. Desea «reírse hasta reventar» y, entonces, describe los efectos de sus despojos que se desparraman sobre los invitados. La visión del líquido viscoso inundándolo todo provoca la reflexión citada. En apariencia corresponde sólo a la parte olfativa de la imagen. Hay, sin embargo, varias frases cuyo sentido último no se capta con la situación inmediata, sino a través de un fluir de sensaciones y sentimientos muy anteriores. Toda la reflexión, en verdad, es una síntesis de su vida basada en la capacidad que el mundo cir-

cundante tiene para provocarle un recuerdo particular: el de «aquel olor». Revela aquí una acuciante sensibilidad olfativa que lo transporta persistentemente hacia el fondo del subconsciente para emerger, por último, con la angustia («te oprime») que se asocia con el acto de oler: «vuelve en sordina aquel olor». Todo el párrafo inicial comienza con la sensación de asco, tanto el vital como el que le origina la ficticia destrucción de sí mismo. Desde aquí se proyecta hacia el «aquel olor» que parece representar la máxima potencia de su reacción física y moral: «te oprime hasta morirte de asco».

La clave del motivo que ahora estudiamos —como todos los de la novela— radica en la traumática experiencia de los doce años. El capítulo en el que se cuenta el suceso concluye con la muy significativa frase: *Dejarla allí, tendida, con las faldas recogidas y los ojos abiertos. No pensaba en su padre. Creyó que no había mirado la sangre, pero después la recordó. El olor sobre todo. Para siempre jamás* (p. 205).

Una de las formas más comunes en que se manifiesta es por la persistente descripción de los objetos y de la realidad destacando su olor: «un andén desabrido que olía a puerto» (p. 51); «bajaban una calle en cuesta y olía a mar» (p. 53); «todo el tronco le olía a palma» (p. 55); «y en torno, subiendo de la ribera de la ciudad, poderosísimo, un olor agrio e incitante a mar» (p. 55); «en la cama blanca, con el gráfico a sus pies. Aquel olor degradante desde los pasillos» (p. 88); «miró asombrado en torno, tan viva la memoria, que dilataba las narices sin querer...» (p. 112); «el olor ingente —buganvillas moradas desbordando los muros» (p. 113); «pero cuando se halló en Madrid, ... la gente olía a seco, a tierra enjuta» (p. 126); «era un local sucio que olía bravamente a pescado» (p. 136); etc. También sirve de núcleo para una serie de recuerdos. Estructura, por ejemplo, el capítulo III. La primera frase es «notó que sudaba...». Se refiere a su propia reacción física mientras cenan. Entonces, advierte la actitud de Ignacia: «Vio la mueca de Ignacia porque las secaba con el pañuelo». Hasta aquí llega la descripción de la realidad más inmediata. Desde ella emana el recuerdo de una situación similar en el pasado, en la cual las referencias olfativas se multiplican, para luego unir ambos momentos a través de la repetición del gesto de la prima: *Verbenas en Bouzas y en el Berbés. Se apiñaban para bailar al son de la charanga. Olía fuertemente a pescado, subía el olor a pescado desde el mar, desde la ribera, desde las barcas, desde los tinglados. Olían aún a pescado las mujeres, y a sardina y mar las manos secas y curtidas de los hombres...* (p. 39). Finalmente el nexo: *Ignacia era ya una jovencita y aquellos hombres la miraban deseosa y furtivamente, y ella torcía el gesto* —como ahora— *porque estaban sudando*

y olían a brea, a algas y a pez (p. 39). Relevante del carácter circular que el motivo imprime al capítulo es que concluye volviendo al tema. Después de reproducir su pelea con Ignacia, cuando ésta lo trató de «valiente», anota: *Se había secado el sudor con la manga mientras Ignacia se alejaba sin mirarle* (p. 45). Frase que indica que la incorporación del episodio es a través del motivo que ahora comentamos. Aún más, la frase final —ya referida a otra situación— cierra el circuito: *Moisés marchaba detrás de Nieves y el pelo suelto le olía a madreselva* (p. 45).

Otro aspecto es el vínculo —ya antes sugerido— entre el olor y la sangre. El párrafo citado anteriormente establece la relación con evidencia: *Creyó que no había mirado la sangre, pero después la recordó. El olor sobre todo.* De lo que se infiere que el olor fundamental es el de la sangre de aquel día y ésta fue la que determinó su sensibilidad olfativa. Todos los olores le traen el recuerdo de «aquél», o sea, el de la sangre. Esta dimensión del motivo se amplía y se funde con el del vino. La semejanza de color favorece la identidad: «El vino era de color rojo tirando a marrón. Se le había secado la sangre. *La sangre en el suelo se hizo marrón, una mancha deforme marrón. Nunca había visto unos seres más desnudos en su verdad.* La temblaba la copa en sus labios. Le temblaba el recuerdo, marrón, rojo, violento» (p. 49). Párrafo en el cual se interrelacionan la sangre, el vino y la máscara. En el capítulo X, cuando va a la terraza y arroja el vino en la cara de Agustín, se insiste en la misma idea: «(El vino se escurría de Agustín, goteaba, iba haciendo un charquito sobre el mosaico rojo de la terraza.) Oía las voces mientras miraba el charco. Le empujó con el pie. *Cuidado, no piséis.* Se estaba bien allí, oyendo aquellas voces conocidas acercándose y alejándose, y eran las voces de los suyos» (p. 121). El capítulo sigue en dos niveles de conciencia: el de la realidad inmediata —voces de los primos en la sala— y el del recuerdo —las voces oídas cuando su madre yacía en el suelo, en cursiva—. La superposición se basa en el motivo sangre-vino.



La novela —dentro de sus muchas curiosidades— presenta en forma relativamente soterrada el tema freudiano del complejo de Edipo. Cuando se relata la vida del niño junto a sus padres se nos da a conocer un triple proceso: caída de la consideración y admiración por el padre, elogio de la serenidad de la madre y molestia del niño por las relaciones amorosas entre los progenitores. Lo interesante del hecho no es lo psicológico porque éste se relaciona con ya tradicionales ideas

freudianas, sino porque crea las relaciones más inciertas entre los personajes de la novela y, nunca, alcanza un nivel consciente. No obstante, determina su ritmo y la complejidad de las relaciones entre Moisés y Flavia y Moisés y Agustín. Veamos el tema con mayor cuidado. Moisés, en un principio, siente gran admiración por su padre. Cuando comienza la persecución se inicia en él cambio en su personalidad, en el humor, los gestos. Todo culmina con el quemar el uniforme militar, lo que adquiere un carácter simbólico. Luego, el padre se oculta cobardemente, mientras la madre se enfrenta con los perseguidores. El hijo colabora con la madre. Juega a esconder al padre. El capítulo XVI proporciona la clave para estas relaciones. Cuando vuelve a la calle familiar recuerda: «Llegaron —los perseguidores— cuando había perdido fe en su padre, más bien admiración, respeto» (p. 194). Sigue el recuerdo infantil: *Solamente él, Moisés, miraba aquella fogarata de la que sobresalía una charretera, o chispeaba la estrella de plata de una bocamanga. Algo se estaba yendo para siempre* (p. 194). Insiste: «empezó a despreciarle. No sabía bien por qué, pero le despreciaba...» (p. 196). En cambio: «Se hizo carne, prolongación de su madre. Se sintió de ella, hijo de ella...» (p. 197). Al producirse la mayor crisis, sus padres se unen en el infortunio y él se siente marginado: «Moisés se sintió monstruosamente solo, le pareció que aquellos dos seres se bastaban, ... Le empezó un sentimiento, mezcla de desdén y de odio, un sentimiento frío y agudo que se filtraba, que le poseía, hacia el hombre escondido en la alacena del cuarto de planchar» (p. 198). Hemos sugerido en páginas anteriores que emerge una fácil relación entre Flavia y la madre de Moisés porque ambas coinciden, con respecto a él, en el conocimiento de su verdadera realidad y, además, en su común afán de protección. El problema, sin embargo, se complica porque Moisés revela desde pequeño una inclinación hacia Flavia —con varios matices— y ésta hacia él. La prueba total está explícita por la sobrina clarividente que les grita en la cara:

«Y con maldad, con una adivinación cruel, le lanzó con sarcasmo:

—Tú quédate con Moisés...

Flavia enrojeció. Enrojeció ante todos, súbitamente, como si la bofetada se la hubiese devuelto ella» (p. 166).

La relación con Agustín es ligeramente más compleja y aun, podríamos aceptar, más discutible. El tono predominante es el desprecio de Moisés por Agustín y su necesidad de hacerle sufrir. Una explicación de su actitud es que Agustín es el que cree más ciegamente en el heroísmo de Moisés. Esto justificaría su odio, ya que Agustín, con su admiración, le evidencia a cada instante la radical falsedad de su existencia y el momento cruel y terrible de la muerte de su madre. Sin

embargo, hay un par de detalles que sugieren la posibilidad de una interpretación más profunda y asolante. Unido a lo anterior está el hecho de que cuando jugaron a los disfraces, Agustín usa algunos elementos que le provocan una fuerte reacción psíquica, ya que le recuerdan algunos usados por su padre:

«Súbitamente se dio cuenta de que Agustín llevaba unos pantalones negros metidos en las botas charoladas de lluvia, con unas cartucheras en la cintura. Y —verlo le paralizó— rápidamente se anudaba un pañuelo rojo sobre el cuello desnudo.

Un pañuelo rojo en torno a una camisa desabrochada. Una mano rápida y violenta como una hoz... No sabía por qué... Agustín se había oscurecido los ojos con carboncillo. No sabía por qué. Una amargura enorme. Un peso enorme...» (p. 34).

El cambio de tipo —redonda a cursiva— muestra la conexión y la reacción inconsciente y casi espasmódica de Moisés. Con timidez podría pensarse que la actitud constante de zaherir a Agustín podría vincularse con esta intuitiva unión de Agustín y su padre. A la vez, adquiriría un sentido todavía mayor el hecho de que, sin ningún amor o entusiasmo, disfrute de la amante de Agustín, Choni.



Gran parte de la novela española contemporánea está tocada por el tema de la guerra civil y sus consecuencias sociales o individuales. Moisés es, en cierto modo, un producto de esta experiencia española. *La Careta* se incorpora a esta tradición, pero no en la dimensión social, sino psicológica. Moisés es un fracasado social, alcohólico y sin esperanzas. Humanamente es un ser complejo, apático, frustrado. Elena Quiroga no enfoca al personaje como ente social. En consecuencia, no lo censura. Nos crea un individuo que se desnuda interiormente y su cruda y dolorosa verdad provoca sentimientos contradictorios en el lector. Molesta por su falta de energía vital para emerger de su pantano psicológico. Compasión por el Moisés-niño. La novela nos transporta a su mundo y al verlo huir en su cobardía y en su incapacidad para superar lo que ya constituye su modo de ser nos indignamos. Su egoísmo es aterrante. Sin embargo, es un hombre que sufre desde su infancia y ya carece de salvación. Su posibilidad de disfrutar la existencia sin amargura, sin asco, se escapa al mismo tiempo que deja a Agustín herido o muerto, no sabemos. La sangre que él derrama y que le ensucia nuevamente las manos no lo redime del asqueante olor a sangre que lo ha acompañado desde su infancia.—JUAN VILLEGAS.

TRADICION E INNOVACION EN LA PICARESCA: MATICES DE *EL CASAMIENTO DE LAUCHA*

En *El casamiento de Laucha* se siente a un escritor feliz con su materia, que ha encontrado, por fin, la síntesis segura entre tema y expresión. El solaz del artista se comunica al lector. Roberto J. Payró (1867-1928) (1) escribió esta aventura picaresca en los serenos días de una convalecencia, y el breve libro (112 páginas), impreso en Buenos Aires por la Compañía Sudamericana de Billetes de Bancos, apareció en 1906 cuando el novelista contaba ya treinta y nueve años. Una experiencia humana intensa y diversa, una continua preocupación artesanal y una familiaridad con los secretos de la ficción conseguida empeñosamente, preceden a *El casamiento de Laucha.* A poco de aparecer el libro, Emilio Becher, acaso el crítico más agudo de la época, señalaba: «... es la obra de un escritor ya adiestrado por una larga preparación y de una inteligencia llegada a la hora de la madurez» (2).

I. Experiencias anteriores a «El casamiento...»

Pruebas, intentos, búsquedas... Payró fue conquistando su libertad de escritor en un vivir arriesgado y responsable, cerca siempre del hombre y de su tiempo, asumiendo como algo propio los sucesos de la Argentina y del mundo. El ejercicio del periodismo, lejos de apagar su vena literaria, dio fluidez a su estilo y un sentido de las proporciones, de la viva comunicación con el público, indispensables para el narrador. Sus lecturas fueron copiosas, caóticas; sus ojos escrutaron ávidamente los seres, las almas, los conflictos y su prosa, tensamente

(1) La crítica sobre Payró es muy abundante. Destaco algunos estudios de importancia: Enrique Anderson Imbert: *Tres novelas de Payró con pícaros en en tres miras* (Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1942); *Claridad* [número de homenaje de esta revista] (Buenos Aires, abril de 1929, núm. 180); Renata Donghi Halperín: *Roberto J. Payró* (en *Diccionario de la literatura latinoamericana,* Argentina, Washington, Unión Panamericana, 1960, I, 156-160); Germán García: *Roberto J. Payró, testimonio de una vida y realidad de una literatura* (Buenos Aires, Nova, 1961); Eduardo González Lanuza: *Genio y figura de Roberto J. Payró* (Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965); Raúl Larra: *Payró, el novelista de la democracia* (3.ª ed., Buenos Aires, Ed. «La Mandrágora», 1960; cito por esta edición; la primera es de Buenos Aires, *Claridad,* 1938); *Nosotros* [número de homenaje de esta Revista] (Buenos Aires, mayo de 1928, núm. 228); W. G. Wéyland: *Roberto J. Payró* (Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962).

Para una nómina detallada de los trabajos sobre Payró, consúltese: Stella Maris Fernández Vidal: *Bibliografía de Roberto J. Payró* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1962, núm. 14).

(2) «El casamiento de Laucha» [nota bibliográfica], en *La Nación,* Buenos Aires, 17 de junio de 1906.

unida a su existencia, fue granando sin prisa ni estridencia hasta cuajar en un estilo, ese que aflora en el chisporreo criollista de *El casamiento de Laucha.*

Los primeros y vacilantes ensayos narrativos de Roberto J. Payró muestran una gama muy diversa de influjos no asimilados que van del folletín romántico a la novela experimental, del simbolismo al realismo galdosiano. Su novela *Antígona* (1885) apareció cuando Payró tenía dieciocho años y debe situarse junto a los primeros ensayos naturalistas en la novela argentina; sus cuentos de *Scripta* (1887) y de su continuación, *Novelas y fantasías* (1888), son ejercicios donde falta todavía el acuerdo íntimo entre la personalidad del artista y su expresión. Hay en estas páginas formas ya marchitas y sorprendentes intuiciones poéticas: Catulle Mendès refresca y sacude al artista incipiente; de pronto, bajo el removedor influjo de Poe, Payró crea una atmósfera de extraña sugestión en contraste con pasajes de una audacia conceptual muy ingenua o de lacrimoso sentimentalismo... En los cuentos breves y en una *nouvelle* de estos libros juveniles encontramos insinuados procedimientos que cristalizan en sus relatos de madurez. La técnica de la narración en primera persona utilizada por Payró en *El casamiento de Laucha* y en *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910) aparece en algunos relatos de *Novelas y fantasías* («Noches de estío», «Días nublados»). A veces consigue cierta armonía psicológica entre las criaturas de ficción y su lengua (en *¿Crimen?* y en *El olvido,* por ejemplo), y acude con frecuencia al refranero, tan abundantemente utilizado en *El casamiento...*

Varias narraciones de *Scripta* están redactadas asimismo en primera persona. En «La pipa» el personaje se revela a través de su propia palabra con recursos, como la apelación al oyente («Figúrense ustedes»; «Sí, señor»), muy usados en *El casamiento de Laucha.* El relato más extenso de *Scripta* se titula «Antes que te cases»; es una verdadera novela corta y presenta analogías de asunto, estructura y lengua con el relato picaresco de Payró. «Antes que te cases», sucede en un ambiente urbano, pero la historia gira en torno a una boda de conveniencia en un mundo de sinvergüenzas donde ni los personajes ni los sentimientos aparecen idealizados (3). Como en *El casamiento...* Payró subraya con eficacia los detalles ridículos, su lenguaje arraiga en lo concreto y, desde el título, saca partido literario de los refranes. Con seres más nuestros, en un medio rural definidamente argentino y con otra historia

---

(3) Hay asimismo una coincidencia estructural: la narración de *Antes que te cases* está articulada en diez capítulos breves, sólo que cada uno de ellos lleva un título que sugiere su contenido, mientras los de *El casamiento de Laucha* están simplemente numerados.

de casamiento engañoso, forjará su novelita criolla, hoy uno de los clásicos de la literatura del Nuevo Mundo.

Estas breves notas sobre la historia interna del estilo de Payró sugieren que la afinada originalidad y los matices espontáneamente equilibrados de *El casamiento de Laucha* tienen su huella en las ficciones de *Scripta* y *Novelas y fantasías,* escritas antes de los veinte años y donde todavía la palabra del relato y la intuición creadora no han logrado su cálida fusión.

En 1896 empezó Payró *Nosotros,* una novela que procuraba abarcar toda la diversidad de la Argentina contemporánea y en la que seguramente imaginó algunas escenas en esas pulperías de campaña que conoció en su niñez de Mercedes, en la provincia de Buenos Aires, iguales a «La Polvadera». Los primeros capítulos de *Nosotros* se publicaron, con una introducción de Rubén Darío (4) en la revista homónima, pero Payró nunca concluyó esta novela. Sus fragmentos bastan para descubrir el propósito nacionalista que caracterizará, dentro de su amplia humanidad, a la obra de Payró. Otro libro suyo, *La Australia argentina* (1898), publicado diez años después de *Novelas y fantasías,* nos lo mostrará como un cronista directo que, próximo a seres, paisajes y aventuras, logra asir vitalmente la realidad. Sentimos a Payró unido a su país, gozoso al presentar historias singulares, palpitantes, y ya en el camino que va hacia sus obras mayores: *El casamiento de Laucha, Pago Chico* (1908) *y Divertidas aventuras...* Publicado un año antes que *El casamiento..., el Falso Inca* (1905) cuenta las andanzas por tierras de Catamarca de Pedro Chamijo, un bribón del siglo XVII que muda de nombre y traje y subleva a los indios calchaquíes contra la corona. Este «cronicón de la Conquista», como Payró lo llama, tiene sabor arcaico y abunda en giros españolistas, pero, como sucede con Laucha, cuenta las peripecias de un pícaro (5). Dentro de la interpretación historicista de la Argentina que caracteriza a su novelística, Payró debió imaginar al granuja andaluz que se fingió des-

---

(4) «Nosotros» (primer capítulo de un libro en preparación), en *Nosotros* (Buenos Aires, I, 1 agosto 1907, 13-19; I, 2 septiembre de 1907, 65-71; I, 3 octubre 1907, 137-42).

(5) CHAMIJO-BOHÓRQUEZ personifica al pícaro español, ya en suelo de América. Es astuto y embaucador como Laucha. W. G. WEYLAND penetra agudamente el paralelismo de los dos personajes: [*El falso inca*] «... es, ante todo, la historia de un pícaro que, por más que sus hazañas no se inspiren en la fobia al trabajo ni tengan como finalidad inmediata aplacar el hambre mediante el engaño del prójimo, se hermana con *El Lazarillo* y el *Guzmán* por su origen, idiosincrasia y marrullería. Pícaro de cepa peninsular, pues, transplantado al Nuevo Mundo, cuyas tendencias trapalonas se adecuan al nuevo escenario y se contagian del ardimiento alucinado y quimérico que impulsa a los conquistadores» (*Ob. cit.* en nota *1, 15*).

cendiente de la dinastía solar como un remoto antecesor de ese criollo ladino que, en un rincón de la pampa, enamora y engaña a la gringa Carolina.

II. Laucha y Gómez Herrera: Hablar y escribir

El casamiento de Laucha, el primer gran libro de Payró, tiene pues sus cimientos en una larga experiencia. Aquí el autor se repliega en el espíritu y en el habla de su personaje. No es esta, como *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira,* una memoria escrita por el protagonista lejos en el tiempo y el espacio, al término de una compleja trayectoria vital que se funde con las evoluciones de la Argentina de fin de siglo. Se trata ahora de un episodio brevísimo, contado sabrosamente por el mismo Laucha. Los actos y las vivencias de este pícaro se identifican con su palabra: «De sus mismos labios oí la narración de su aventura —explica Payró en una breve anotación introductoria— y en estas páginas me he esforzado por reproducirla tal como se la escuché.» Y aun acentúa su voluntad de exactitud: «Desgraciadamente Laucha ya no está aquí para corregirme si incurro en error, pero puedo afirmar que no me aparto de la verdad muchos centímetros...»

Laucha evoca en su propio lenguaje un episodio decisivo de su vida: sus actos, sus motivaciones, su espíritu, su ser mismo, están fusionados con su palabra. Mauricio Gómez Herrera (protagonista de *Divertidas aventuras...*) redacta en Europa las memorias de toda su existencia. En su relato falta esa correspondencia interior entre criatura y lengua que brota con cálida espontaneidad de la historia de Laucha. Entre el cínico amoralismo y el ácido autorretrato de Gómez Herrera hay una oposición psicológica que no se explica como afloramiento de «mal conscience» ni como arrepentimiento tardío. Payró no resuelve ese contrasentido de una manera convincente. La advertencia que aparece en ediciones póstumas y que atribuye a un copista no sólo el pulimento del estilo sino la introducción de «sentencias, comentarios y observaciones», no atenúa la falsedad intrínseca del texto. Según surge de un erudito análisis de Bertil Romberg (6) la veracidad del relato desaparece si un personaje refiere su historia demasiado vigilado y hasta censurado por el autor como ocurre en el caso de Gómez Herrera.

---

(6) *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel,* Stockholm, Almquist & Wiksell, 1962. El uso de la primera persona en la novela picaresca está estudiado con agudeza (p. 38-41).

La primera persona brota con soltura y espontánea sensación de humanidad cuando Laucha habla y resulta en cambio inauténtica cuando Gómez Herrera escribe. Payró altera la fluidez de su relato, la libertad de su confesión. En Laucha la picardía y el vicio ni se atenúan ni se justifican; en cambio la condena moral de Gómez Herrera y su correlativo valor crítico frente a las lacras del país se erigen sobre una contradicción íntima que el arte del novelista no logra salvar.

III. En el horizonte verbal gauchesco

La cerrada unidad entre la aventura, el carácter y la lengua de Laucha es el mayor logro de Payró. El relato de este provinciano vago y errabundo, la historia de su casamiento con la gringa Carolina, viuda y dueña de «La Polvadera», una pulpería que es a la vez almacén, ferretería y hasta posada (7), se va hilando a través de diez episodios tensos, resueltos con economía que apunta a una intención y no alinea los hechos (8). El novelista y Laucha no se duplican ni se contradicen. Payró se sitúa en el horizonte verbal del habla gauchesca y le infunde, en la prosa, un soplo estético equivalente al que lograron José Hernández, Estanislao del Campo e Hilario Ascasubi en la poesía.

El casamiento de Laucha constituye la primera experiencia de novela gauchesca en la moderna literatura argentina. A ella le seguirán otras formas de acercamiento a la vida y al hombre de la pampa: Enrique Larreta escribe *Zogoibi* (1926) en una lengua trabajada, brillante, pero, con garra de novelista, deja hablar a sus personajes gauchos con la pronunciación y el vocabulario propios: Ricardo Güiráldez *(Don Segundo Sombra,* 1926) triunfa al lograr una feliz unidad entre el lenguaje del criollo, ese que oyó de chico en diálogos y relatos, y una intensa voluntad de innovación verbal. Quién reclamó para sí «el título de discípulo literario del gaucho» logró sorprender sus timbres más secretos y aun se puso a escuchar libremente, como le ocurrirá a Payró con la verba de Laucha, los dichos maliciosos, las frases intencionadas y los extraordinarios sucedidos de Don Segundo. Benito Lynch sólo se atribuye «el título, la ordenación y el cambio de al-

(7) Hasta muy avanzado el relato, Laucha no la nombra, aunque sí la describe. El carácter del establecimiento de doña Carolina queda entonces bien aclarado: «... y enderecé en seguida —dice Laucha— para la esquina de 'La Polvareda', como le sabían decir a la casa de negocio» (VII).

(8) En los primeros cuatro capítulos Laucha cuenta su historia hasta que llega y se conchaba en «La Polvadera»; en los seis restantes presenta a los personajes de mayor importancia y centra animadamente los sucesos en torno a la situación que justifica el título.

gunos vocablos» de *El romance de un gaucho* (1930); todo lo demás pertenece al viejo Sixto, que escribió en papel de estraza esa historia, cuya genuidad nace de que «fue sentida, pensada y escrita por un gaucho». A pesar de esta explicación, la fatigosa copia de la fonética dialectal, el minucioso detallismo de *El romance...*, hacen que la escritura derrote a la palabra. Cuando después del extenso relato del viejo Sixto volvemos a oír a Laucha sentimos una feliz sensación de frescura. La sonrisa que adivinamos en Laucha al hablar es también la de Payró y la nuestra mientras seguimos los vericuetos de su ingenio.

Liberado de la obsesión antiartística de la exactitud, Payró se neutraliza, escucha con oído finísimo la historia de ese canallita: su llegada a la pulpería, apenas a una legua de Pago Chico (Bahía Blanca), sus amores con la patrona, sus truhanerías, el arrebato del juego, el engaño, la fuga... Aunque cuente una historia de otros años, el pretérito desaparece. La palabra dicha y oída hace estallar la realidad. Apelando a la provocativa imagen de Roland Barthes, diría que Payró sitúa a Laucha más allá de *El grado cero de la escritura*. Y de ese acierto brota el inmarchito frescor de *El casamiento de Laucha*.

El relato está urdido con deleite; Laucha exhibe una afinadísima percepción estética que Payró justifica aludiendo a sus rasgos cultos (9). Aunque las imágenes son escasas, surgen, en el momento justo, notas de certero impresionismo: la jardinera que llevará a Laucha a la casa de doña Carolina aparece sobre un albardón como «... una manchita negra que iba agrandándose despacio sobre el verde del campo» (capítulo III). El nombre de la pulpería «La Polvadera» es asimismo un acierto por su simbolismo: sugiere de manera potente los remolinos de viento y tierra que castigan a la vivienda erguida en la soledad de la llanura.

Payró logra dar vibración artística al habla de Laucha sin falsearla ni quitarle espontaneidad. Rehúye la tentación de los modelos moder-

(9) Hay contradicción entre lo que Laucha afirma al comienzo de su relato que se ganó «la vida perra», entre otros menesteres, «de repente de maestro de escuela» (I) y lo que agrega después al explicar que las provincias por donde anduvo unos años «... nunca son buenas para hombres así, como yo, sin un peso, *ni mucha letra menuda*, ni mucha fuerza... ni muchas ganas de trabajar tampoco...» (I). Varios pasajes posteriores resuelven la contradicción: «Yo, la verdad, no he nacido sino para trabajos de escritorio, de esos de no hacer nada, sentadito a la sombra...» (II) confiesa Laucha. Cuando la gringa le pregunta si sabe escribir, le dice: «—¡Cómo no, señora!, y tengo bastante linda letra» (VI), y, antes del casamiento, reflexiona: «... porque al fin y al cabo yo no soy un cualquiera, aunque anduviese más pobre que las ratas...» (VII). La propia diversidad del habla de Laucha —a la que asoma la reminiscencia literaria del *Fausto*— queda explicada por él mismo cuando, después de comentar la pronunciación de la gringa, agrega: «Pero eso no le hace. Al fin yo me divertía y gozaba sin tener que pensar en nada. ¿Qué importa la habla entonces? Yo también suelo ser fino cuando quiero —¡oh! ¿y de no?— pero me gusta que todos me entiendan...» (VI).

nistas y de los autores que alienaron su estilo en los primeros cuentos. Ahora se atiene, renovándolas, a las líneas señeras del realismo de vena popular, español y americano. Augusto Mario Delfino fue el primero que señaló, en una página llena de agudeza crítica (10), los vínculos entrañables que unen a *El casamiento...* con *El matadero,* de Esteban Echeverría, y con la poesía gauchesca. Para Delfino, si el pícaro aparece en la literatura argentina con el Viejo Vizcacha, es Payró quien lo incorpora a la novela. El crítico Alberto Zum Felde establecería a su vez una asociación igual a la de Delfino, pues sostiene que Laucha, como tipo criollo representativo, podría ser «nieto del Viejo Vizcacha» (11).

El travieso ingenio de Laucha, su visión descarnada del mundo, prolongan rasgos de espíritu y de raza que lo vinculan con la tradición de la picaresca española y con sus complejas implicaciones históricas, humanas y literarias. Al mismo tiempo, *El casamiento...* continúa, creadoramente, inventivamente, rasgos muy expresivos de la literatura gauchesca, desde los recursos formales hasta el sentido de crítica franca. Quizá por eso, no sólo los críticos literarios vieron el parentesco entre el relato de Payró y los modelos gauchescos. Recordemos que Agustín Alvarez, con ojo de sociólogo, puso a *El casamiento de Laucha* junto al *Martín Fierro* como irremplazables testimonios sobre el hombre y las costumbres argentinas (12).

IV. Huellas de «Fausto» criollo

El procedimiento literario de Payró coincide con el de Estanislao del Campo en el *Fausto* (1866): extraer del habla criolla todas sus posibilidades artísticas. No es de ninguna manera casual que Laucha compare la mansedumbre de su zaino con la del «overo rosado de Laguna» (capítulo IX) aludiendo al «flete nuevo y parejito» de los primeros versos del *Fausto* (13). Una exclamación jactanciosa de Laucha

(10) «Roberto J. Payró», en *La Nación,* Buenos Aires, 5 de abril de 1953.

(11) «Indice crítico de la literatura hispanoamericana», *La Narrativa,* México, Editorial Guarania, 1959, p. 346.

(12) Cr. Alberto Gerchunoff: *Estudio preliminar a «El capitán Vergara»,* Buenos Aires, Jesús Menéndez, 1925.

(13) Otra curiosa coincidencia: entre los animales que andaban en el pastizal vecino a «La Polvadera», había «... un overo rosado que, por la pinta, debía ser viejo y manso y de la silla de doña Carolina» (capítulo IV). Señalemos que Leopoldo Lugones criticó a Estanislao del Campo que hiciese montar a Laguna un caballo de pelaje despreciado por el criollo (*El payador,* Buenos Aires, 1916, página 157), objeción que un año después reitera Martiniano Leguizamón («El primer poeta criollo del Río de la Plata», en *Revista de la Universidad de Buenos Aires,* 1917, XXXV, p. 40). Un experto en temas campesinos, Elías Carpena, ha defendido el pelaje «overo rosao» como bien criollo (en *Boletín de la Academia Argentina de Letras,* 1959, pp. 91-92).

—¡ah, criollo! (VI)— cuando cuenta que hizo la farsa de secarse los ojos con un pañuelo de seda para conmover a la gringa, se vincula, a pesar de su difusión, con los inolvidables versos de *Fausto*: *¡Ah, criollo! Si parecía / pegao en el animal* (Canto VI). Y hasta la repetición de la palabra «mañanita» (III y IX), que la segunda vez aparece unida a la alusión implícita del *Fausto*, puede explicarse como reminiscencia de los inolvidables versos de Estanislao del Campo: *¿Sabe que es linda la mar? / La viera de mañanita / Cuando a gatas la puntita / del sol comienza a asomar.* Sean ciertas o no estas asociaciones —¿cómo desentrañarlo incontestablemente?—, ellas sugieren la misma atmósfera verbal en el poema gauchesco y en la novela de Payró.

La lengua de Laucha, un provinciano aventurero que ha andado por todo el país hasta dar en ese lejano punto del Sur, no es gauchesca sino en un sentido muy amplio; estrictamente podemos llamarla criolla. Su fonética sólo tiene algunos leves toques gauchescos. Su relato no sobreabunda en palabras y giros peculiares. Payró marca muy bien la diferencia entre el habla de ño Cipriano, ese paisano astuto, aconsejador y refranero que recuerda al Viejo Vizcacha, y la de Laucha, más general y libre. Nunca le quita variedad y color a los argentinismos expresivos de sus personajes, pero evita subrayarlos. Hay escenas cuyo gracejo nace precisamente de la sobriedad, como ocurre cuando Laucha y el matón Contreras rivalizan en las agachadas sobre sus respectivos parejeros antes de la carrera que trae la definitiva desgracia a nuestro pícaro.

V. Notas de la lengua de Laucha

Laucha utiliza con abundancia y oportunidad los diminutivos afectivos. Recordemos algunos llenos de sabor criollo: «tardecita» (III), «en cuantito» (IV), «mocito» (V), «rescoldito» (V), «m'hijita» (VII), «trotecito» (IX). Los diminutivos sobreabundan. Oigámosle a Laucha una frase en la que usa cuatro: «Y como para ensartarme más de lo que estaba, dijo [la gringa] que el negocio no era más que una parte de su *fortunita*, porque tenía un *campito* ahí cerca, arrendado a unos vascos, unos *pesitos* puestos en Buenos Aires, en el Banco de Italia, y algunas *cositas* más...» (VII). Un contraste: Payró, en la breve página que precede al relato de Laucha, escribe «hociquillo» con un sufijo de sabor español, no gauchesco ni argentino (14).

Tienen también calor, proximidad, los aumentativos: «amigotes» (II)

---

(14) También expresiones como «a las mil maravillas» y «orlado», utilizadas en el prólogo que Payró *escribe*, desaparecen del todo cuando Laucha *habla*.

y «amigazos» (VII), «tristón» (II) y «tristona» (IX), «lindazo» (VI), «regularón» (VIII), «lijerón» (X), «diablón» (X), «platales» (X). Payró saca partido de ese aire viviente, no fijado, de la charla de su pícaro, a la que asoman expresiones llenas de sugestión arcaica: «¡y que no!» (I y VIII), «no hice huesos en Belén» (II), «seis leguas de a pie son mucha música» (III), «de mientras» (IV), «compaña» (IV), «solita y su alma» (VI), «indino» (VI), «estirar la prima» (VI), «con los huesos de punta» (VII) —por levantado—.

Laucha usa la palabra lindo con ese matiz tan nuestro comentado por Jorge Luis Borges (15): entre los mejunjes que Laucha falsifica «... había un licorcito muy dulce de vainilla, color violeta claro, que los reseros sabían llevarle a la novia de regalo, por lo rico, y sobre todo, por *lo lindo* que era» (VII). Recordemos también que ño Cipriano, entre otros decires sabrosos, emplea la expresión «una sé de agua» (V) que Borges incorporaría definitivamente a nuestra poesía en el primer verso de *El general Quiroga va en coche al muere* (de *Luna de enfrente,* 1925): *El madrejón desnudo ya sin una sé de agua...*

Laucha apela espontáneamente a dichos proverbios. Ese fondo de sabiduría común que únicamente aflora con mayor riqueza en el *Martín Fierro,* vincula a su lengua con la memoria colectiva sin quitarle expresividad artística. Los refranes, más que en boca de Laucha, abundan en la de ño Cipriano, quien, hasta borracho después de la fiesta del casamiento anda «... soltando refranes y dando consejos...» (IX).

VI. El sabor de las palabras

Las sentencias y frases populares de Laucha, aunque tomadas del acervo común, se funden con su expresión y funcionan en ella para prefigurar situaciones y aun para definir cierta sabiduría universal a la que no puede escapar su vida. Ya al comienzo, comenta: «La miseria, como buena vieja brava, hace con el hombre lo que se le antoja... A mí me hizo llegar hasta el casorio; ya verán...» (I). En vez de

(15) En 1931 escribe Borges: «Hacia mis quince años ningún poder humano me hubiera hecho emplear los calificativos 'bello' o 'hermoso'; 'lindo' me parecía el único término que no era pedante» («Palabras francesas», en *Sur,* Buenos Aires, 1931, III, p. 22). Ya en 1927, en una conferencia, había comentado la misma palabra: «Nuestro *lindo* es palabra que se juega entera para elogiar; el de los españoles no es aprobativo con tantas ganas» (en *El idioma de los argentinos,* Buenos Aires, Peña-Del Giudice, 1952, p. 29; la primera edición de este libro es de Gleizer, 1928).

En un nivel estrictamente filológico estudia Fritz Krüger los matices en el uso de «lindo»: *El argentinismo «es lindo». Sus variantes y antecedentes peninsulares. Estudio de sintaxis comparativa* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios de Etnología Peninsular, 1960).

subrayar lo evidente, Laucha abrevia con un refrán la presentación de aspectos nuevos: «Y como de uvita a uvita se acaba un parral, los pesos volaban que era un contento» (IX). Otras veces los usa para explicar con economía sus razones («... la necesidad tiene cara de hereje...», «... el hombre propone y Dios dispone»).

Laucha saborea las palabras, juega con ellas, marca los tonos de voz: «¿No les parece natural? ¡Natural!», dice, a modo de conclusión, cuando le sugiere a la gringa que vaya a comer pues ya nada pueden hacer por ño Cipriano muerto. El cambio de tono entre las dos veces que usa la palabra *natural*, lo dice todo...

Payró, como José Hernández, explota el efecto cómico de las apofonías. Oigamos al propio Laucha en una de las escenas finales:

> Carolina se había puesto furiosa.
> —¡Ma!... ¡Ma!... —me decía atorada de rabia.
> —La patrona está llamando a la mamá —decía un paisano.
> —¡O a la ma... múa del patrón! —retrucó otro (X).

Todos estos recursos verbales usados sin rebuscamiento, al filo de una vida que los sugiere, tan frecuentes por lo demás en la poesía gauchesca y en la literatura popular española, borran del relato de Laucha la fácil transparencia de lo trivial.

VII. Conversaciones con el auditorio

Mientras conversa Laucha observa a sus oyentes, atiende a sus reacciones, dialoga con ellos, interrumpe sus gestos. Si refiere algo que parece apartarlo del hilo del relato, se adelanta a la impaciencia de los circunstantes: «Creerán que esto no tiene nada que ver con mi casamiento; pero esperen un poco...» (I). Después de decir que se bajó en una estación a tomar unas copas y perdió el tren, corta la previsible conclusión de su público: «No, no se rían, no estaba ni alegrón siquiera...» (II); cuando alude a la simpatía que despierta en las mujeres, ataja con petulancia las risas de burla: «¿Se ríen? ¡Oh!... pues si yo les contara...» (IV), y una vez que detalla el arreglo con doña Carolina para la fabricación de licores, hila el relato volviendo atrás, con un movimiento psicológico muy espontáneo del relato: «¡Ah! ¡me olvidaba! también me dijo...» (VII).

La jactancia y el humor asoman casi siempre a la parla borboteante de Laucha. Después de su actitud servicial y cortés con la gringa, se encara con su auditorio: «¿Eh? ¿qué tal? ¿qué me dicen? Me parece que los primeros golpes estaban bien dados, ¿eh?» (VI).

Una vez que regresa de Buenos Aires, donde compra todo lo necesario para fabricar licores, habla con travesura: «No se me da la gana de decirles cómo me recibió doña Carolina, pero les aseguro que no fue mal...» Claro que inmediatamente contradice la interpretación suspicaz por él mismo insinuada: «¡No! ¡lo que es eso, no!, hasta ahí no llegaba la broma todavía...» (VII). Sólo una vez se refiere Laucha crudamente a su relación matrimonial con la gringa, y es cuando al contar los regalos que le da a la parda, agrega que lo hizo «... de puro contenta porque yo no le había mezquinado aquella noche —y si no; ¡juéguenle risa no más!—, después de andar galgueando tanto tiempo...» (IX). Al concluir la historia de su conquista engañosa, replica a los gestos que observa dibujados en los rostros: «¡Bueno! ¿y qué hay con eso? Me parece que no hay que asustarse por tan poco...» (X).

Laucha incita siempre a que le presten atención. Usa incesantemente, casi en todas sus frases, inflexiones de mirar y ver. «Ya *verán*» (I), «ya *ven*» (II), «*¡Miren* qué polaina!» (II), «*¡vean* si no me sobra razón...!» (II). «*¡Vieran* los sermones! Era cosa de morirse de risa» (VIII), comenta aludiendo a los del cura napolitano. Al referirse al trato sucio de su casamiento, exclama: «*¡Miren* qué negocio para regatear! ¡Hoy mismo me estoy haciendo cruces!» (VIII). Y cuando le da la plata: «¡Le *vieran* los ojos al fraile!» (VIII). Otros ejemplos: «*¡Miren* la parda ladina!» (IX); «Pero *¡miren* lo que son las cosas!» (IX); «*¡Vieran* qué lindas las farras!»; «*Miren* la mujer tan grande y tan pazguata» (IX); «*¡Vieran* el avispero que se armó!» (X).

La verba ágil de Laucha abunda en interjecciones (16) y recursos apelativos. Siempre alude a su auditorio: «¿A qué contarles? ¡Así son las mujeres, compañeros: llenas de agüerías!» (IX), comenta cuando la gringa llora porque cree signo de desgracia la muerte de ño Cipriano el día de su boda. «Díganme, háganme el favor...» (VIII), dice asombrado al mencionar el enriquecimiento del cura Papagna. Oigámosle algunas otras expresiones dirigidas a la rueda que sigue su historia: «¡Qué quieren!» (II); «¿A qué contarles?» (V); «Yo no sé si han notado...» (VIII); «¡No les digo nada!» (IX); «¡Qué quieren que les diga!» (X); «¿querrán creer?» (X); «¡Qué quieren!» (X). No añado más ejemplos porque sólo busco señalar la ininterrumpida fluidez oral del cuento (17).

---

(16) Algunas de las más expresivas: «¡zás-trás!» (IX), «¡qué caray!» (IX), «¡malhaya!» (X), «¡hijuna!» (X), «¡Cristo santo!» (X), «¡Y ya estuvo!» (X).

(17) Enrique Anderson Imbert penetra con sagaz intuición crítica en los vericuetos expresivos de Laucha y destaca que su «viva unidad de entonación» tal vez pueda ser apreciada sólo por el argentino: «La intención armónica de Laucha, que está contando su vida cara a cara con el auditorio —apunta—, infunde a su palabra ritmos, matices de sonido, tonos, figuras acústicas; y todo el relato se conforma sonoramente en una sola confidencia» (*ob. cit.* en nota 1, páginas 29-30).

Los ademanes y los gestos acompañan la palabra de Laucha. «Ahí no más cepillé un gato de puro contento» (IV): así expresa su alegría después que la gringa lo conchaba. Vemos sus ojos, sus labios, sus manos: «Agarraba una taba y ¡zas!», dice cortando el aire con la diestra; al prometerle a Carolina no jugar más, besa la cruz de los dedos (IX), y cuando elogia al zaino parejero aproxima el índice y el pulgar hasta tocarse para asegurar que no tiene «... ni esto de barriga» (IX). Payró trasfunde su yo al de su personaje. Habla desde él y para eso explora todos los recursos orales de la lengua: las repeticiones de «bueno» marcan pausas; los puntos suspensivos sugieren intenciones, cambios de tono; el subrayado señala el particular timbre de voz en el uso ambiguo de una palabra, como cuando, al referirse al galpón de «La Polvadera», en el que no había ni en qué sentarse, comenta: «... pero era la *comodidad* de los forasteros que se quedaban a dormir en el negocio».

Las palabras finales de Laucha ilustran bien sobre su permanente diálogo con quienes lo rodean. Cuenta que roba los últimos pesos de la pulpería, rompe la anotación de su «casamiento falluto» (IX) y se va muy tranquilo, pero, entre tanto, atiende a las reacciones y contesta a las preguntas de sus oyentes: «¡Qué!, ¿y se afligen por tan poco?... Pero, fíjense y verán que era mucho mejor para mí... Y también para Carolina... ¿Que si tengo noticias? Sí. Ayer supe que estaba perfectamente: de enfermera en el hospital del Pago» (X).

VIII. Diálogos de los personajes

El casamiento de Laucha no es un soliloquio. Roberto J. Payró, cuya vocación por el teatro fue tan intensa como por la novela, utiliza ingeniosamente el diálogo para presentar vivientes, corpóreas, a las distintas criaturas con que Laucha tropieza en su camino.

Laucha es comunicativo. En seguida va al grano con cualquiera. Después de cambiar unas palabras con el repartidor que lo lleva a la pulpería, comenta: «El hombre era conversador, yo nunca he sido manco; así que la charla empezó en cuanto salimos de la pulpería...» (II). Habla con todo el mundo pero no tamiza lo que oye, lo reproduce teatralmente. Con ese recurso, Payró adelanta informaciones, identifica al lector con otros seres, cambia constantemente el ritmo y acentúa el interés del relato.

La escena entre el pícaro y el cura Papagna con su «nápoli» pintoresco podría pasar sin retoques a un sainete. Payró saca partido del efecto cómico de reproducir, no sin cierto matiz despectivo, la pro-

nunciación de los extranjeros. En esto también está *El casamiento de Laucha* cerca de la poesía gauchesca: los recursos que emplea Payró para hacer hablar a los gringos son los mismos que utilizó Hernández en el *Martín Fierro*.

Varias veces se detiene Laucha en observaciones lingüísticas. Recordaré algunas. Acabamos de escuchar a doña Carolina hablándole a Laucha («—Diviértase, diviértase nomás que para eso es joven; y mientras no me falte al trabajo...»), e inmediatamente sigue la aclaración de éste: «La verdad es que la gringa no hablaba del todo así, como he dicho. Se conocía que era italiana y decía *coven, trabaco*...» (VI). Otra vez señala expresamente las diferencias fonéticas del habla de la gringa, que, ya ganada por Laucha, le declara: «—Usté tiene unas manos de ángel (decía *ánquel)* y estamos ganando mucha plata. Y... ¿Quiere que le diga? Lo que yo necesitaba era un joven *(coven)* como usté...» (VII).

Finalmente, cuando Laucha reproduce su conversación con el cura Papagna lo hace expresarse en su jerga macarrónica, hasta que, en un momento, cambia al idioma general, pero marcando bien la razón: «¡Ah! Como me parece que alguno de ustedes no entiende el nápoli, lo voy a hacer hablar en Castilla» (VIII). Lo cierto es que cumple sólo a medias este propósito, pues colorea con palabras y pronunciaciones napolitanas las frases del cura. Laucha tiene conciencia de la impresión festiva del habla de Papagna, pues, refiriéndose a sus sermones, comenta: «Era cosa de perecer de risa. No se oían más que las mentas de las barbaridades y bolazos que largaba medio en napolitano, porque ni el italiano sabía bien» (VIII). He aquí comentarios en los que Payró parece sustituir demasiado a Laucha...

IX. El habla de doña Carolina

Para calar en los sutiles matices literarios de esta novelita vale la pena que volvamos al habla de doña Carolina.

Las conversaciones de Laucha y la gringa recorren una gama muy amplia, llena de sutiles ambivalencias psicológicas, que va del recíproco sondeo, el acercamiento sentimental y la confianza, hasta la protesta, la desilusión y la violenta ruptura. Hay finos detalles: el paso del «usted» al «vos» (VII) coincide con la transición del coqueteo a la decisión matrimonial.

Laucha precisa exactamente la fonética y el vocabulario de la gringa. Los años que ha pasado en la pampa la han agauchado un poco. A su lengua, que es en general correcta, asoman expresiones de

sabor criollo: «... porque usted no tiene laya de ser mala persona...» (IV), le dice a Laucha cuando resuelve conchabarlo, y más adelante le anuncia casi poéticamente que le va a prestar «... una jergas para blandura y un ponchito para que se tape» (IV). Los sufijos de diminutivo que usa la gringa son criollos. También emplea palabras como «nomás» (V y VI) y «dispensar» (V). Vosea: «Hacé lo que querás» (VII) le dice dos veces a Laucha después que arreglan los detalles de la boda, y usa el «che»: «—¿Che, lo has visto al viejo?» (IX). Sólo en el estallido de las últimas escenas su expresión se italianiza más: las palabras que fueron las suyas hace mucho tiempo se encienden como su sangre y vuelven con su indignación.

X. Actitudes críticas

Poseen siempre frescura y espontaneidad estos rápidos zigzagueos verbales que dan vida a *El casamiento...* Al penetrar en su variedad y riqueza se acentúa la injusticia de algunas observaciones críticas poco meditadas. Manuel Gálvez, por ejemplo, señala que Payró cometió «... el grave error de hacer que el protagonista relatase su historia en un lenguaje bárbaro, en el que se mezclan el arrabal y el campo» (18). Gálvez cita unas palabras de Laucha para apoyar sus conclusiones, pero no obstante la «picardía» con que han sido sacadas de su contexto, más bien contradicen su contundente crítica. Son éstas, del capítulo décimo: «Y me puse a despachar copas y a chupar yo también, para olvidarme de tanta pena, y ¡qué quieren!, el ginebrón me hizo voracear y empecé a las convidadas. ¡Miren qué momento para darme corte!» Laucha habla así después de que el comisario Barraba da la sentencia de que la carrera es legal y ha ganado Contreras, lo que significa su ruina. Hay que oír, en conexión con ese momento, sus palabras que no son bárbaras, sino criollas. Laucha dice *darme* corte y no *darse* como transcribe Gálvez. En *Nacha Regules*, en *El mal metafísico*, también podrían aislarse caprichosamente frases más incultas que las que Gálvez le censura a Payró.

La crítica ha discrepado unánimemente con la opinión de Gálvez. Aun los autores más interesados en los aspectos sociales de la obra de Payró destacan los valores estéticos de *El casamiento de Laucha*. Así el marxista Raúl Larra, autor del primer libro ampliamente documentado sobre Payró, expresó ya en 1938: «Laucha está trasplantado de la vida al libro. La transfiguración poética le acuerda vida

---

(18) «Encuentros con Roberto Payró», en *Recuerdos de la vida literaria (1900-1910), Amigos y maestros de mi juventud*, Buenos Aires, Kraft, 1944, p. 215.

para siempre. Artísticamente es la mejor realización de Payró» (19). Lo que acaso no alcanzó a ver el autor de *Miércoles Santo* es que Payró renunció en su novelita a contar él una historia amena, y, como en la picaresca española, no se preocupó por escribir bien. Vetándose todo análisis, dejó que la verdad de Laucha y de su ambiente se revelasen con fuerza a través de sus propias palabras. Paradojalmente, *El casamiento*... expresa a través de esta negación de la «bella literatura», mejor que otras obras, las intenciones profundas de su creador. Muy lejos de las facilidades sentimentales y formales de la novela gauchesca del siglo XIX, especialmente de Eduardo Gutiérrez, el breve relato de Laucha responde a la sensibilidad de una cultura moderna.

XI. Castigat rindendo mores

Suele subrayarse la gratuidad de *El casamiento de Laucha* frente a otros libros de Payró, sobe todo a *Divertidas aventuras*... Lo que ocurre, sin embargo, es que aquí, castiga con una sonrisa...

El sondeo humano es en *El casamiento*... más penetrante que la crítica social y ésta no aparece nunca de modo explícito. No por eso deja de ofrecer una imagen potente de ese rincón sudamericano. La pulpería de doña Carolina, junto al camino real, en plena pampa, concentra y revela seres, valores, injusticias, todo lo humano en fin, pero bien unido a su época. Quien cale en sus napas más escondidas verá que la libertad con que Laucha cuenta su historia logra desnudar, mucho mejor que las censuras con que Payró avasalla las memorias de Gómez Herrera, mezquindades y contradicciones argentinas. Porque la vida y las aventuras de Laucha son inseparables del país como son inseparables de España las andanzas de Rinconetes y Lazarillos. Universalidad e individualidad se unen sin fisura en el inolvidable Laucha.

El paisaje y el medio surgen de los acontecimientos, no están separados por pausas. Enrique Williams Alzaga señala con acierto este rasgo que vincula también al libro de Payró con el realismo del mil seiscientos: «Extrajo Payró sus personajes de la vida real—anota—. Pintó lo que veía sin añadiduras, sin artificios, sin rebuscamientos. Y el paisaje entonces—el paisaje no descrito—impuso su presencia,

(19) *Ob cit.* en nota 1, p. 147. Destaquemos, entre otras, dos opiniones que coinciden con la de Larra: «En esta obra Payró alcanza la plenitud de sus medios expresivos», expresa Eduardo González Lanuza (*ob. cit.*, p. 70), y Germán García resume así su juicio: «*El casamiento de Laucha* es, como novela breve, perfecta. Ambiente, personajes, idioma, todo se funde en una creación que perdurará en la literatura argentina y americana, incluso por su originalidad» (obra citada, p. 99).

fue surgiendo natural, espontáneamente, de la narración misma, como en el *Quijote*, como en *Martín Fierro*» (20).

El «habitat» de «La Polvadera» y sus aledaños va apareciendo vividamente ante nosotros a través de alusiones, unido a la lengua. Un recurso frecuente ayuda a aproximarnos a los objetos, y, a través de ellos, al ambiente: las enumeraciones detallistas. Así nos enteramos de las mercaderías que se venden en el negocio de la gringa (IV) o de las comidas criollas de entonces (V). Un folklorista podría recoger datos curiosos del libro, pero al pasar. Payró rehúye la minuciosidad agobiante de la literatura regionalista. Así, por ejemplo, mientras Laucha conversa con ño Cipriano, vamos penetrando en los secretos del arte de asar bien un churrasco. No aburre Laucha con precisiones extensas, simplemente va entrelazando los movimientos con las palabras. Y en esa misma escena miramos a los arreos de matear del gaucho viejo y sentimos la atmósfera de la vida campesina, pero sin agobio.

Unida a las peripecias de Laucha, cualitativamente abarcada, surge una Argentina en transformación donde conviven lo que Laucha llama «el paisanaje y el gringaje» (IV). Inmigrantes y criollos, abuelos y nietos de Juan Moreira, están presentados sin maniqueísmo. Ya sea a través de vivos retratos o de simples alusiones, aparecen españoles e italianos: el chacarero de las Conchas que emplea al pícaro para la recolección de maíz le rabonea unos centavos de sus jornales «... como buen gringo» (II); el pulpero que le informa sobre Pago Chico es un «gallego acriollado» (III), y el repartidor que lo lleva a «La Polvadera» le cuenta en el viaje su historia desde que vino de España (III). Como en casi toda la literatura gauchesca, particularmente en el *Martín Fierro*, los extranjeros, con la única excepción de la gringa Carolina, no están presentados con simpatía. Sólo los criollos saben de pingos: para dar una idea exacta de la mala traza del zaino parejero que cubre de brojos y barro para «taparlo» antes de la carrera, Laucha dice que parecía «... el último matungo de una chacra de gallegos» (IX).

El retrato más urticante, y de buen cuño realista, es el del fraile napolitano Papagna, que aparece como típica expresión del inmigrante golondrina. La avaricia y la bribonería del «cura picarón» (VIII) o del «sotreta» (IX) Papagna, como Laucha lo llama, resulta más antipática en razón de su sagrado ministerio. Hasta a Laucha, con todo lo que ha andado, le causa asombro su sinvergüenzura: «... a mí mismo —dice— me dejó pasmado y medio sonso aunque haya visto tantas cosas raras en la vida». El anticlericalismo del socialista Payró no

(20) Enrique Williams Alzaga: *La pampa en la novela argentina*, Buenos Aires, Estrada, 1955, p. 216.

aparece en las espontáneas reacciones de Laucha. Queda bien claro que condena a un cura, al «muy sinvergüenza» de Papagna: «... era un verdadero pillo, un gran canalla —exclama ya en el colmo del asombro—, un fraile como no he visto otro en todas mis recorridas por esta tierra, en que he hallado unos muy buenos, otros regular nomás, y otros, muy malos...» (VIII). La historia que inventa Papagna sobre una supuesta autorización de la Iglesia para casar en secreto no es más que otro de sus recursos con el fin de «... *far l'America* y llenar bien el bolsillo aunque se fuera al infierno derechito...» (VIII). Laucha desdeña a este fraile trapalón porque se siente superior a él: lo desprecia por gringo aprovechado y le repugna su avaricia. Todas sus falsificaciones y añagazas parecen en realidad inocentes al lado de las del fraile.

Los inmigrantes de *El casamiento...* son prósperos y trabajadores: almaceneros, chacareros, pulperos. La fortunita que Laucha le funde a la gringa no es escasa, pues además de «La Polvadera» tiene unos pesos ahorrados y un campito que arriendan unos vascos (VII). Los hijos del país no están retratados mejor que los gringos y en algunos aspectos parecen peores: ño Cipriano es la dejadez misma; la parda medio adivina consigue de doña Carolina unas gallinitas y un corte de vestido diciéndole que un ángel del cielo le anunció ese regalo; el comisario Barraba saca partido del juego y hasta se presenta «... a cobrar la coima en persona para que no hubiese barullo ni peleas» —decía— (IX); el malevo Contreras sirve a las fechorías de sus mandantes y oficia de guardaespaldas del «... pillo del escribano Ferreiro» (X).

Al fin Laucha viene a resultar el pez chico entre tantos bribones. Nadie ayuda a la gringa ni trata de impedir los desmanes del criollo ladino. Pero a él también le llega su hora... Es un venido no se sabe de dónde y cae como cualquier incauto. Barraba, un pícaro que está más alto, el mismo Laucha lo llama «el gran pillo» (X), lo liquida fríamente. Laucha había intentado un engaño en su propio beneficio y había violado las reglas del sistema. Y entonces sí que no tenía cómo salir del paso a fuerza de ingenio. El pícaro burla a los más débiles, pero es instrumento de los poderosos.

A poco que se atiende a muchos detalles de *El casamiento de Laucha,* vamos viendo la época, los cambios de vida. Payró no renunció en esta obra a su condición de escritor militante. Muchas instituciones básicas aparecen implícitamente enjuiciadas: el arzobispo se «hace la chancha renga» (VIII) con los escándalos del cura napolitano; el comisario Barraba tiene protectores que apañan y comparten sus robos... Cuando Payró abarque un cuadro más amplio, reaparecerán estos personajes y hasta el propio Laucha cruzará fugazmente el escenario de

Pago Chico (21). Pero entonces «La Polvadera», allí a las orillas del pueblo, vuelve a ser sólo un puntito en el mapa grande del país.

De manera indirecta, apenas alusiva, vamos viendo también los cambios que se suceden rápidamente: el saladero se convierte en frigorífico, el tren sustituye a las tropas de carretas, la vieja pulpería es ahora almacén de ramos generales... Cuando antes de su viaje al Sur, pasó Laucha por Benavídez, ese pueblo no tenía, «... ¡qué iba a tener!, ni sombra de los pobladores que tiene hoy» (II), y hasta la antigua moneda argentina «tan linda y tan rendidora» (II) ha sido reemplazada por los «nacionales», ¡ya entonces! roídos por la inflación.

El lector podrá encontrar muchas minucias parecidas a las que he mencionado. Ellas dan a *El casamiento...* un sabor social, pero sin sociologismo ni propaganda. La relación de Laucha, desenfadada y burlona, nos descubre con veracidad la vida rural argentina. Piénsese en el abrupto cambio de miras literarias que separa a esta pintura del campo de las lavadas acuarelas o de los cuadros idílicos como *El hogar en la pampa* (1866), de Santiago Estrada. Payró presenta seres tangibles, en movimiento, sin adulterarlos sentimentalmente.

Laucha actúa, como todo hombre al fin, entre los opuestos extremos de su albedrío y de las determinaciones complejas que lo atan. Unas proceden del medio; otras, de su índole, de su sangre de pícaro. Payró no enjuicia a su personaje, y por eso resulta tan humano. No muestra tampoco la severa amargura, a veces hasta la desesperanza, que aflora en *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*. Y acaso porque se sustrae, porque deja que el mundo pase por el cristal de Laucha, descubre francamente el trasfondo de la realidad argentina.

En ese pequeño lugar de «La Polvadera» logra reflejar Payró, con un acento intuitivo del que brota su delicia estética, fuerzas humanas, que, por serlo tanto, expresan a la historia. Según se desprende del texto y de las propias confesiones del novelista (22), el propósito que lo llevó a escribir *El casamiento...* fue moral y político, no exclusiva-

---

(21) *Nuevos cuentos de Pago Chico*, Buenos Aires, Minerva, p. 229. En *Pago Chico* también se menciona a Laucha y a «La Polvadera» (Barcelona-Buenos Aires, Rodríguez Giles, 1908, pp. 55, 131 y 139).

(22) Roberto F. Giusti documenta esta declaración bien explícita de Payró que figura en una carta suya de 1919: «El hombre de presa es nuestro enemigo en todos los campos y en todas las clases; el hombre de presa es el perturbador de la Humanidad. Hay que combatirlo sin descanso. Y el mejor modo de combatirlo es darlo a conocer, pintándolo con pelos y señales. Pero el hombre de presa no es necesariamente antipático ni repugnante, y muchas veces resulta más atrayente y simpático que los inofensivos y aun que los benefactores. También ciertos hongos ponzoñosos son más bonitos y apetitosos que los comestibles y sólo se acaba de distinguirlos a fuerza de descripciones y dibujos iluminados. No es, pues, inclinación sino todo lo contrario lo que me lleva a dedicarme a Laucha...» (en *Momentos y aspectos de la cultura argentina*, Buenos Aires, 1954, página 95).

mente literario. Sólo que su historia se detiene al filo de las frases de Laucha. En *Divertidas aventuras...* utilizará, en cambio, su propio lenguaje y alzará su voz viva, ya sin la matizada ironía ni la desfachatez simpática del pícaro.

El casamiento de Laucha es una invención que decanta, con todo su fresco sabor, una experiencia llena de complejidad, aunque aparezca muy transparente. En la historia de Gómez Herrera, la crónica y la pasión del ciudadano, ahogan la fantasía. Sólo la peregrina invención, al ensancharlos y trascenderlos, revela los verdaderos matices de la realidad. Y por ello esta breve obra maestra de Payró, aunque esencialmente arraigada en el siglo XVI español y en la tradición gauchesca, es un libro innovador, que arrasa con todas las convenciones del criollismo romántico. A través de *El casamiento...* sentimos a Roberto J. Payró cerca de su tiempo, de los rasgos singulares del país que lo vio nacer, atento a los cauces profundos del vivir argentino. Su texto, como los de la picaresca, es heterodoxo y posee una dimensión conturbadora. La intención denunciatoria aparece aligerada por la bullente simpatía de Laucha. Más si dejamos serenar el torbellino del relato, se descubre —menos manifiesto, más artístico y por ello más eficaz— el mensaje humano y moral del libro.

XII. Un mundo de pícaros

Como Balzac, Payró llevaba en la cabeza «una sociedad entera», y es un fragmento significativo el que retrata en «La Polvadera». Apenas un mínimo fragmento de la Argentina finisecular, pero alcanza a decir mucho de ella. Laucha, ño Cipriano, doña Carolina, el cura Papagna, el comisario Barraba, de alguna manera reflejan a las fuerzas humanas del país que otras novelas de Payró abarcarán en una perspectiva más amplia.

Laucha mira sin asombro al enigma de la vida. Acepta la fatalidad: «Válgale a la suerte que juega con el hombre como el viento con la paja voladora» (II). Buen jugador conoce las extrañas alternativas del destino: «En esta vida no hay fiesta completa» (IX). Tiene confianza en su ingenio. No se cree inferior a nadie. Su comportamiento sigue unas reglas que todos practican, aunque sean otras las que enuncien de labios afuera. No escucha el pregón del deber, de la conducta. Sabe que es un pillo en un mundo de pillos.

Salvo la gringa, y hasta cierto punto, pues acepta la falsificación de licores que Laucha le propone, rodean al simpático embaucador una caterva de vagos, fulleros, ladrones y cuchilleros. Laucha ha aprendi-

do del hombre viviendo y no adereza hipócritamente su idea de los demás; acaso sí, y esto también es humano, corrige un poco a favor suyo algunas actitudes. Su idea de la conducta es sicológicamente verídica y responde a su concepción del mundo: «Yo no soy el primero que haya olvidado sus juramentos por seguir sus gustos. Ni el último tampoco... Así es el hombre, caballeros, y hasta el más pintado, si no es un hipócrita, confesará que ha sabido olvidarse muchas veces de sus buenas intenciones —de las que no había desembuchado por lo menos—, para dar satisfacción a lo que le tiraba más» (X). ¿Explicación de Laucha a su público? ¿Justificación de Payró para presentar sólo una variante de una sociedad con un patrón ético inferior? En todo caso, las observaciones de Laucha no son forzadas y revelan verdades incontestables, acentuadas aun en el marco humano que su historia revela.

La elaboración verbal de Laucha nunca se distancia de su experiencia. Siente que su camino es el que, con mayor o menor premura, recorren todos los mortales. Para Laucha la única diferencia que hay entre él y los otros es que «... algunos saben pararse a tiempo, o tienen maña o baquía para hacer lo que les da la gana, a la mosca muerta, sin que nadie diga nada» (X). Esta suerte de defensa personal va insinuando un razonamiento más amplio que lo muestra solidario con sus paisanos. Laucha —como Martín Fierro— señala la diferencia entre hijos y entenados, entre puebleros y gauchos: «Unos juegan y se maman en los clubs sin dar que hablar y se pelean en los duelos (23), a vista y paciencia de los policianos y hacen lo mismo que hice yo, y peor, que, como ellos lo hacen no parece tan malo y nadie les saca el cuero...» (X). Laucha acepta, pues, los lados negativos de su conducta y los expone con franqueza, pero sabe que sus «virtudes» son las de su medio, y en alguna medida las de todo mortal. Deja bien en claro también, y esto no sólo surge de sus palabras, sino de su fracaso cuando quiere sacar ventajas sin compartirlas con los de arriba, que a las fallas del poderoso se las disimula o se las apaña.

La frescura y el descaro de Laucha son propios de todos los personajes de la picaresca. Eduardo González Lanuza analiza detenidamente este rasgo de su carácter: «El pícaro —escribe en *Genio y figura de Roberto J. Payró*— se mueve dentro de su virtual inocencia, prescindiendo de toda norma de valores que no sea la de su instantánea necesidad biológica. Este desparpajo con que relata sus hazañas es más aparente que real, pues proviene de que los hechos que para sus lectores, y por descontado, para su autor, son canalladas, él no las

---

(23) En esta crítica al duelo asoma Payró. El socialismo, partido en el que por entonces militaba Payró, combatió al duelo y lo prohibió a sus afiliados.

siente como tales. Las experimenta como 'vivezas' (hoy diríamos 'vivencias') para las que solicita en varias ocasiones el aplauso de los supuestos circunstantes.» Y agrega esta conclusión, para mí excesivamente general: «En ninguna obra picaresca escrita en nuestro idioma se ha logrado una tan perfecta prescindencia por parte de su autor, una incontaminación de su moral propia con la del pícaro. Por eso constituye el ejemplo insuperable de su género» (24).

Si Laucha no se ufana de sus pillerías tampoco se idealiza. Admite que nunca tuvo «muchas ganas de trabajar» (II); a los dos días de cosechar maíz ya no puede más «... charqueado por el sol y trasijado por el trabajo bruto» (II). Le gusta la vida fácil y sin sujeciones: «Es que no me puedo conformar con que me manden ni con echar los bofes como una mula...» (III) —reconoce—. Y a doña Carolina le confiesa que no le gustan «trabajos al viento y al sol» (IV). El ocio de Laucha es una forma de su libertad y de su rebeldía. Encarna una conducta nueva, fuera del flujo del vivir coherente. Si le pone en limpio a doña Carolina las enrevesadas libretas de la pulpería es porque quiere atraerla. Emprende la falsificación de licores con un gran entusiasmo porque se trata de una burla ingeniosa y provechosa. Ahí usa la cabeza y no la fuerza: hasta se compra un *Manual de licorista,* inventa nuevas combinaciones y se declara entusiasmado con ese «trabajo» (VII). Su entusiasmo nace de la complacencia: falsificar licores es su manera de reaccionar picaresca y liberadoramente; es otra forma de la aventura.

Laucha madura sus decisiones. Sabe esperar, nunca precipita los hechos. Con nadie, ni con Carolina, se siente *un ser para el otro.* Es cauteloso y le gusta mostrarse ambiguo. Después que tiene a la gringa a punto de caramelo piensa acercársele, pero retrocede y explica así su actitud: «Yo al fin soy un poco corto de genio... ¡aunque no tanto!» (VI). Laucha siente la burla y el engaño como una forma de realización. Muchos de sus actos no son consecuencia de su albedrío; emanan espontáneamente de la oscura consciencia que dicta su proyecto y él los traduce en acción. Al fin aprende que ni en el juego se puede cruzar con los poderosos y se va como si nada, tan pobre y solo como llegó a «La Polvadera». El se ha elegido pícaro, no patrón ni comisario ni pulpero. Por eso vive su existencia sin angustia ni sentimiento de inferioridad.

---

(24) *Ob. cit.* en nota 1, pp. 70-71.

No es Laucha, como los pícaros de la novela española, mozo de amos, sino dependiente de una mujer... Pero ésta no lo hambrea como los curas e hidalgos de *El lazarillo,* sino que lo sacia y Laucha termina casándose con ella. Laucha no vive acosado por el hambre y está muy cerca del amor... Pero igual su destino es adverso. Porque la picardía suya es esencial, no accidental. Y lleva la fascinación del riesgo en la sangre. Es hombre sin arraigo: algo tiene que pasar. El medio debe librarse de esa presencia que altera la realidad. Y el mismo Laucha sabe que la comodidad de «La Polvadera» es una suerte de prisión... Su destino es irse.

El acierto literario de Payró consiste en que ha sondeado la índole de Laucha sin buscar una simetría con el pícaro español. Después de haber visto bien por dentro y por fuera a su criatura esconde su propia personalidad y evita definiciones y paralelos. La manera en que Laucha cuenta su vida, atando prietamente palabras, movimientos, ideas, hechos, es muy semejante a la de Juan Preciados en *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, aunque la proyección novelesca de la obra del escritor mexicano sea tan distinta. Su historia se construye sobre un esqueleto de tensiones dinámicas no sobre modelos abstractos. Fusionado con su mundo, Laucha surge vivo no como un personaje que se parece a otro. Cuando hablo de coincidencias, de rasgos similares, aludo, pues, a una cierta comunión de fondo, existencial, entre Laucha y otros pícaros remotos, a un parentesco que se apoya hasta en sus mismas diferencias.

El pícaro no arraiga en nada: ni en la tierra, ni en el amor, ni en la amistad. Acepta la realidad como pasajera y a todos los bienes como efímeros. En el fondo último del carácter de Laucha hay una radical negación de la libertad. Fragua planes, sabe hacerlos madurar con paciencia, pero su existir se apoya en lo impredecible, en esperar lo inesperado.

El destino adverso de Laucha es una consecuencia de su vacilante albedrío. Tiene techo, mujer, bienestar, pero no puede con su genio y se deja arrastrar por la vorágine del juego: taba, riñas de gallos, cartas, cuadreras. Subconscientemente es el juego el que lo sustrae a la rutina, a la igualdad de todos los días, a la falta de expectativas. El juego es el símbolo de su actitud vital. Su buena y su mala fortuna están ligadas a una apuesta: su viaje a Buenos Aires lo costea con la venta de un poncho que le ganó a un catarmarqueño a la taba y su disparada de «La Polvadera» se produce porque pierde una carrera de caballos. Viene a confirmarse así la sabia advertencia de la gringa:

«El juego es la perdición del cristiano» (X). Laucha lo sabe y lo dice también: «... todo me hubiese salido perfectamente si no me da la loca por jugar fuerte a mí también» (IX). Tiene conciencia de que el juego es su «perdición», que una «suerte perra» lo persigue, pero le es imposible parar: «Era una maldición, y yo, como es natural, me calentaba más cada vez y buscaba el desquite como un toro furioso» (IX). La seducción que lo arrastra a apostar es ciega: «¡parecía cosa del diablo!» (IX), exclama Laucha. El pícaro cede a la seducción del juego porque le abre la posibilidad de una ruptura, buena o mala, con la monótona cotidianidad.

Al comienzo de su relato, Laucha anuncia: «La miseria, como buena vieja brava, hace con el hombre lo que se le antoja... A mí me hizo llegar hasta el casorio; ya verán...» (I). No es la miseria, sin embargo, lo que motiva su conducta ni le trae la adversidad. Son el juego, los bailongos, el «beberaje y fandango» (IX), su gusto por la vidorria fácil y sin compromiso. A pesar de la crudeza con que cuenta sus actos, Laucha nunca se desnuda del todo ante sus oyentes y se libera de responsabilidad con el chivo emisario de su mala fortuna. Se queja de su «vida perra» (I), de su «maldita suerte» que no lo «va a dejar en la pucha vida» (II), pero tenemos motivos para pensar que estas quejas se apoyan en causas banales. Sólo porque pierde un tren exclama: «Pero ¡vean si no me sobra razón para hablar de mi suerte perra» (II).

Estas reacciones obedecen a pautas infantiles, pues Laucha, a pesar de su cinismo, busca hacerse perdonar y ser simpático. La fortuna lo favorece, pero sin cuidarse del daño que causa a doña Carolina, le funde sus bienes y la deja. Sin embargo, atribuye a la fatalidad y no a su culpa esos desastres: «La desgracia me había perseguido siempre, ¿por qué me había de dejar entonces?» (X). En algo ciego y abstracto —la suerte, el destino, la fortuna— encuentra Laucha la justificación pueril de sus actos. Jamás los asociará a la idea de responsabilidad porque en él se han trastocado todos los valores. La actitud autoconmiserativa procura ocultar su debilidad. Siempre, en la zona más profunda, el alma del pícaro es débil y menesterosa.

Laucha huye a las realidades ordinarias de la vida y si decide casarse es por pura conveniencia... Eso quiere hacer creer, por lo menos. Como en toda confidencia, hay en la suya encubrimiento. Sin embargo, su relación con doña Carolina está llena de vericuetos muy bien explorados por Payró. Veamos la primer imagen de la gringa: «... del otro lado de la reja se nos apareció una mujer de más de treinta años —después supe que tenía treinta y cuatro— bastante buena moza todavía, alta, muy blanca, de pelo negro y ojos oscuros» (IV).

Un comentario posterior de Laucha confirma que la mujer le atrae: «A la verdad, doña Carolina no tenía entonces nada de fea, y era grande y gorda como a mí me gustan...» (VI). Su primera impresión sobre la gringa es admirativa, llena de afecto: —«¿Cómo puede vivir esta pobre mujer en tanta soledad? —pensé—. Los perros no bastan para cuidarla porque cualquier malevo los achura y después a ella, y le roba hasta la última hilacha... ¡Se necesita ser guapa!...» (IV).

La belleza y la soledad de la gringa son lo primero que impulsa a Laucha a ofrecerse «para compaña». Y después que habla con ño Cipriano y sabe todos los pormenores sobre ella, traza una imagen idílica de su futuro: «La verdad que allí podían acabar mis penurias, sin hacer mal a nadie, y principiar una vida tranquila y honrada, con una buena mujer, unos pesos siempre listos en el bolsillo, trabajo descansado y divertido, una copita cuando se me antojara, comida abundante, cama blanda...» (V). Todo eso lo tuvo. Y lo perdió. Porque a pesar de tanta delicia, el matrimonio suponía responsabilidad, repetición y deber.

La gringa también lo va conociendo, y aunque Laucha empieza «la vida gorda» antes de casarse, no lo reconviene y le dice que se divierta nomás, «que para eso es joven» (VI). Laucha se va encariñando y hasta le declara que la quiere «de alma». (VI). «Mi gringa» (VII) la llama con posesivo cariñoso y aún en la situación previa a la ruptura le dice «pobrecita» (IX). Laucha la consuela con afecto después que muere ño Cipriano y cuando la gringa le protesta por la vida que lleva: —«Dejá hijita...» —le contesta, y añade—: «¡No te aflijás, sonsa!, ¡si hemos de ser muy felices!» (IX).

¿Qué hubiera sucedido si el pillastre de Papagna no le propone dejar sin anotar el casamiento? También en este caso, no obstante la rapidez con que acepta la oferta y discute el precio del fraude, Laucha descarga en el cura su culpa. Hasta que no le hablan de esa posibilidad, nunca, ni menos entonces, había pasado por su cabeza «engañar a la gringa, tan buena y cariñosa...» (VIII). El papel falso del fraile es el seguro que subconscientemente necesitaba para afianzar su libertad. Y cuando la gringa trata de frenar sus desmanes, aparece la posibilidad salvadora: «¡Era entonces que me acordaba de lo del casamiento y del papel que me había dado el cura, pero sin intención de largarla, ¡pobrecita!...» (IX). Aunque encubierta por su autojustificación ya se ve claro en estas palabras que Laucha piensa dejarla... Pero a todo lo que le debe a la gringa se agrega otro motivo máximo de reconocimiento, pues es ella quien le salva la vida arrancándole el cuchillo al matón Contreras. Laucha no calla su agradecimiento: «¡Mi alma!, ¡te debo la vida!» —le dice—. Y unos instantes después repite:

—«¿Te cres que m'he olvidar que te debo la vida? ¡Porque si no es por vos, Contreras me achuraba!» (X). A pesar de estas efusiones y de que le promete no jugar más, Laucha la deja plantada. Su yo auténtico es que lo impulsa a abandonarla. Si no siempre muestra la sordera afectiva de otros pícaros, el amor no lo conmueve ni el agradecimiento basta para quedarse al lado de la mujer que ha explotado descaradamente. Sin asomo de piedad, Laucha recobra su propia naturaleza (25).

XIV. Tradición e innovación

Con garra de creador, Payró ha recreado un viejo tipo humano y literario. Cuatro siglos no bastaron para borrarle su traza (26). Dos sociedades distintas, pero agitadas y casi estremecidas por una honda transformación, la España del siglo xvi y la Argentina de fines del xix y comienzos del xx, producen estas criaturas de rasgos tan semejantes. Germán García, estudioso muy concienzudo de Payró, señala que *El casamiento...* entronca «... en lo más representativo del realismo español, donde bulle lo popular, reina el desenfado y se ignora lo elemental de la ética» (27). He señalado en páginas anteriores el sentido de la afinidad entre Laucha y los pícaros españoles. Payró no ha adoptado el modelo del pícaro. Ha dejado que Laucha se retrate y ese retrato, espontáneamente, ha revelado el parecido...

En *El casamiento...* aparecen las notas esenciales que, según Américo Castro, caracterizan a las novelas picarescas: «La técnica naturalista, el carácter autobiográfico y gustar la vida con mal sabor de boca» (28).

El crítico argentino Carmelo Bonet ha señalado a su vez la ascendencia cervantina del carácter de Laucha (29). Otros personajes —ño

---

(25) «Entonces principié la vida gorda —dice Laucha—, las grandes charlas y beberaje con los marchantes, las jugadas al mus, al truco y a la taba, las payadas y guitarreos, los viajes de todo un día hasta el pago, en el overo maceta» (VI).

(26) Parecen corresponderle a Laucha ceñidamente las notas con que Federico Ruiz Morcuende bosqueja la intrincada psicología del pícaro: «Ser en que se mezclan extrañamente las buenas y las malas cualidades; vagabundo por temperamento, pendenciero de condición, tumultuosamente desordenado en su cotidiano vivir, inquieto y afanosamente inestable, vicioso consciente o imitativo, gastoso hasta la dilapidación, no hay defecto que no tenga ni impulso generoso de que carezca» (prólogo a la edición de *La garduña de Sevilla,* Madrid, Clásicos castellanos, 1942, XII-XIII).

(27) *Ob. cit.,* p. 27.

(28) «El pensamiento de Cervantes», Madrid, *Revista de Filología Española,* anejo VI, 1925, p. 234.

(29) «Payró y la viveza criolla», en *La Nación,* Buenos Aires, 29 de enero de 1939.

Cipriano, el comisario Barraba, Contreras y, sobre todo, el cura Papagna —podrían estar muy bien, por su índole, en las páginas de cualquier novela picaresca del siglo XVI.

La viveza criolla agrega matices a la picardía española, pero, esencialmente, la continúa. Laucha, siempre al margen del curso monótono de la vida ordenada, es, en «La Polvadera», un representante del viejo oficio que Mateo Alemán llamó «de la florida Picardía» (30). Por sus venas corre la sangre de los vagabundos, fulleros y ladrones que se volcaron en la conquista. Como ellos aborrece el trabajo y ama la aventura, el juego. Los signos de su carácter son la inquietud, el desorden, la audacia, el regocijo vital y una ironía que no excluye la ternura. Hay en su índole rasgos que lo acercan a *El lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache* y *El Buscón,* pero, en traza y alma, es una criatura de irreductible originalidad.

Frente al texto de Payró debemos adoptar esa actitud de cautela que Guillermo Díaz-Plaja recomienda ante el verdadero carácter de la novela picaresca. La que Díaz-Plaja llama «jerarquización a la inversa» (31) también se produce en *El casamiento de Laucha.* Toda una manera de vivir, todo un sentido hipócrita de la convivencia y de la virtud quedan desenmascarados.

La lengua de Laucha deja asomar saberes y sabores muy antiguos. El castellano parece refrescarse, por el cauce de lo popular, con el gracejo argentino de su palabra. Tradición y renovación se entrecruzan en el relato.

Obligado a optar entre distintas posibilidades expresivas, Payró, en un rapto de claridad, abandonó el lenguaje de las novelas que había leído con fervor y dejó que el propio Laucha contase sus peripecias. Renunció a la escritura. El habla de Laucha le reveló al carácter más humano de su invención y, acaso también, algunos rasgos esencialmente argentinos. En los matices de *El casamiento de Laucha* se cifra uno de los momentos más libres y creadores de nuestra lengua. Su originalidad, su fuerza artística, se apoyan en ese límite, tantas veces inasequible, entre los valores vitales y la revelación poética.—ANTONIO PAGÉS LARRAYA.

---

(30) *Guzmán de Alfarache,* libro II, capítulo II.

(31) «En torno a la picaresca», en *Las lecciones amigas,* Barcelona-Buenos Aires, EDHASA, 1966, p. 146.

UNAMUNO, PERSONAJE DE UNA NOVELA DE FELIPE TRIGO

Sobre la obra de Felipe Trigo ha pesado hasta hoy una auténtica conspiración del silencio. La curiosidad de alguien muy poco conocido como crítico, Ramón Gómez de la Serna (1); los encomios formulados por un estudioso no universitario y de producción harto irregular, Federico C. Sainz de Robles (2), o, sobre todo, el ya envejecido libro de Manuel Abril (3), no han bastado para hacer entrar al autor de *Jarrapellejos* en la restringida nómina de nuestro Parnaso contemporáneo. Solamente hoy parece reavivarse en ciertos medios el interés por nuestro novelista (4). Mayoritariamente, sin embargo, Trigo sigue siendo el naturalista estragado, el narrador de la pornografía fácil y comercializada, pero sobre todo el escritor nunca leído por los críticos: nuestro novelista no ha caído en el purgatorio; su olvido presente es más bien un limbo con veleidades de infierno literario.

El objeto de nuestro artículo es, más que la reivindicación de un escritor desigual, el constatar, a través de la anécdota literaria que refleja el título del ensayo, cómo la obra de Trigo se producía con un rigor de problemática que supera ampliamente el que se le viene atribuyendo. Una vez más, la crítica —en nuestro caso, sería preferible decir «el prejuicio»— liberal se ha dejado influir por el virulento ataque que el confesonario, la parroquia, la asociación de ex alumnos llevó a cabo contra nuestra novela finisecular. Trigo vive los años en que la novela naturalista española halla su vehículo de difusión ideal en las colecciones de relatos cortos, ávidamente esperadas por un público muy vario, pero progresivamente unificado en una misma conciencia emancipada, una ética notoriamente abierta y una ilimitada confianza en el progreso. La violencia erótica, la crudeza argumental, la insobornable denuncia moral de Trigo reeducaron, en una medida que merecería la pena conocer, a un apreciable sector de la burguesía española. Su limitación temática se explica si pensamos en que la relación sexual, falseada a escala nacional, era para Trigo metáfora del falseamiento del resto de las relaciones sociales: así, el prejuicio sobre el honor y la virginidad, el temor a la maledicencia, la reducción

(1) Ramón Gómez de la Serna: *Retratos completos*. Madrid, 1961; pp. 65-70.

(2) F. C. Sainz de Robles: *La novela española en el siglo XX*. Madrid, 1957; pp. 74-76, y id.: *Ensayo de un diccionario de la Literatura*. Madrid, 1953. F. S. R. ha sido el primero en hablar de la «generación de *El Cuento Semanal*», término que, como se verá, acepto parcialmente.

(3) Manuel Abril: *Felipe Trigo*. Madrid, 1917.

(4) Sabemos de una tesis doctoral holandesa de la que sentimos no poseer referencia bibliográfica alguna.

de la mujer a un gineceo progresivamente confortable son atentados contra la libre actividad del individuo. Y, buen burgués todavía, Felipe Trigo intenta salvar individuos; por eso, en una novela de furibunda sátira rural del cacique, *Jarrapellejos* (1911), el vínculo que une al pueblo contra el opresor es la violencia ejercida sobre una muchacha por el amo del pueblo. Tema parecido habría de presidir en 1897 los albores de nuestro teatro social con el *Juan José* de Dicenta: protesta, como en Lope o en Calderón, de derechos individuales conculcados; protesta medieval, aún no colectiva y de clase social.

Dentro del pensamiento de Trigo, la realización íntima del ser humano tiene, pues, indiscutida preferencia. Como un Silverio Lanza —al que, aparte la inquina al caciquismo, tantas cosas le unen— encuentra su contrato social ideal en una base antropológica positivista (5). La Vida —escrita con mayúscula a la manera modernista— es el bien supremo de una parte y de otra el supuesto físico y la categoría moral de nuestros actos, aspecto que, como veremos, conviene deslindar de la tentación nietzscheana de la «voluntad de poder». «Hablo en nombre de la Vida», rezaba el ambicioso ex-libris del novelista extremeño, escrito en torno a la silueta de Venus desnuda: en nombre de ella, los hombres y las mujeres de las novelas de Trigo se aman físicamente por encima de todos los tabús, por la gravitación incontenible de un sexo ardientemente ennoblecido.

Literariamente los presupuestos de Trigo son modernistas y naturalistas, si es que, en el caso que nos ocupa, estas palabras no quieren decir lo mismo. En nuestro autor confluyen el cientifismo implacable de la novela positivista-naturalista con un modernismo, por el que entiendo una preceptiva moral basada en la redención literaria de lo extrasocial. Junto a esto, recuérdese la labor del folletín de la segunda mitad del XIX, socialista y melodramático, convivente con todas las escuelas desde el romanticismo al naturalismo. En el fondo, a la primera de ellas y a algunos de sus nombres podemos reducir todas estas componentes de la escisión moral contemporánea: Dumas, Víctor Hugo, Baudelaire, Zola. En España, lo más virulento cayó siempre del bando de los proscritos o los bohemios: nuestros baudelaires son un Emilio Carrere o un Vidal y Planas, y nuestros auténticos naturalistas son los escritores de *El Cuento Semanal,* entre los que se cuenta Trigo junto a Zamacois, Francés, etc... Un Pérez de Ayala incluso, escribirá, con la saga «expiatoria» de su Alberto Díaz

---

(5) Nos referimos a la conocida «antropometría» de Silverio Lanza y a las peregrinas teorías que Trigo expuso en su único libro doctrinal, *Socialismo individualista.* La paradoja del título da suficiente idea de lo que era para el autor una programación ideal de la convivencia hispánica.

de Guzmán (6), el más inteligente —e intelectualizado— de nuestros alegatos contra la moral burguesa de su tiempo.

El comienzo del siglo xx vio, frente a este programa ético, el nacimiento de otro de signo muy diferente. Nos referimos al momento literario que podemos delimitar imprecisamente con el epígrafe manido de generación del 98: más exactamente, el esfuerzo intelectual de una promoción provinciana, refugiada en el irracionalismo vitalista, el concepto de «Destino Histórico» como más alta manera de vida colectiva, el odio al cientifismo y a la actividad política concreta, etc. La incipiente moral social y positivamente educadora de Trigo y su generación se trueca aquí en un hipertrofiado egotismo que exteriormente se traduce en un hosco y conformista puritanismo. El amor para un Unamuno —confróntese con Trigo— es caza implacable *(Amor y pedagogía)*, afirmación de sí mismo *(Nada menos que todo un hombre)* o instinto genésico *(La tía Tula)*: siempre metáfora de dominio y amurallamiento que en términos políticos quieren decir conservatismo. Si el vehículo literario unamunesco será el ensayo o la «moralité» anovelada (quizá podríamos hablar de algo así como «éticité»), en Trigo y sus congéneres nos encontramos ante toda una problemática de expresión forzosamente novelesca: mentalmente incapacitados para una comprensión más amplia de las tensiones reales de su tiempo, optan cuando menos por la restauración moral de la clase social que tienen más próxima. En ellos se registra, frente al falseamiento puritano, un máximum de *conciencia posible*, destinado, de otra parte, a desaparecer en los epigonos posteriores de la novela erótico-naturalista, ya inclinados del lado de lo puramente rosa —López de Haro, Insúa—, lo picante —Pedro Mata, Alvaro Retana— o la broma procaz —Belda, Jardiel Poncela.

Una breve nota política cerrará esta introducción. Mientras Unamuno o Baroja abominan de cualquier afiliación a partidos políticos —salvados primerizos pujos revolucionarios— y Azorín o Maeztu militan en la más recalcitrante de las derechas, Felipe Trigo figurará activamente en el grupo de intelectuales que rodean a Melquiades Alvarez. En aquella especie de liberalismo izquierdista encontramos también a López Pinillos o a Ciges Aparicio, tradicionalmente considerados figuras menores del 98. Debatir lo precipitado de esta clasificación nos llevaría muy lejos.

Una demostración palmaria del enfrentamiento dialéctico entre noventayocho y naturalismo es la aparición del propio Unamuno como personaje en una novela semiautobiográfica de Felipe Trigo. Me re-

---

(6) Trilogía formada por *Tiniebla en las cumbres*, *La pata de la raposa* y *Troteras y danzaderas*, de 1907, 1912 y 1913, respectivamente.

fiero a *La Altísima* (1906), que ciertamente no figura entre lo más granado de la producción de su autor. En ella una suerte de trasunto novelesco del mismo Trigo —Víctor— se afana en la redención de una compleja mujer, tan pronto pura como envilecida, paradigma femenino de tantas novelas del postrer naturalismo y musa ideal de los modernistas: mujer cuyo encanto es, precisamente, la ambigua condición de ser vilipendiado pero excepcionalmente dotado para los sentimientos límite. El propio título, con su aire levemente sacrílego, nos habla de una época cuyo libro de cabecera fueron unas *Prosas profanas* y en la que dos escritores como Remy de Gourmont o J. K. Huyssman inauguraron la boga de la latinidad litúrgica medieval.

Felipe Trigo no eligió, como hemos visto, en vano a Unamuno como personaje. Tuvo seguramente la intuición de que su posición y la del rector de Salamanca eran inconciliables y, en cierto sentido, el novelista, vitando, pero popular, quiso parangonarse con quien, a la larga, habría de oscurecerle totalmente.

El texto —que pasamos a reproducir en su integridad— narra un ficticio encuentro entre Unamuno y Trigo en un viaje de éste de Santander a Madrid. Las caracterizaciones son bastante transparentes: esos juegos florales de los que Unamuno-Andrés retorna son seguramente los muy ruidosos de Bilbao en 1902; sus ocho hijos son los que, en la realidad, hubo de doña Concha Lizárraga; esa «desesperación resignada» de la que habla es lo que llamó *Del sentimiento trágico de la vida,* etc... La discusión entre los dos escritores responde, como se verá, a las notas que me han ocupado en la primera parte de este trabajo:

«Al recogerse Víctor en su asiento, un viajero de barba gris y negra, que en Versala dormitaba al amparo de su gorra y vuelto en un rincón, le saludó sabiamente —esto es, sin entusiasmo:

—Hola, Víctor.

—¡Hola, Andrés!

—Caramba... ¿A Madrid?

—A Madrid.

—Yo a mi vieja Castilla... Vengo...

—Sí, ya lo sé... De unos juegos florales. Gran discurso. Norabuena.

—Psé —hizo Andrés mirando displicente los periódicos que le rodeaban sobre el asiento, y donde veíase su nombre en grandes letras sobre columnas de telegramas.

En efecto, era un sabio auténtico, con menos figura de tal que aquel de las melenas hirsutas que comía merluza y podría ser muy bien un almacenista de maderas.

Víctor le dio un cigarro.

—No, no fumo.

No le costaba violencia no hablar, y a Víctor tampoco, y miraron los dos por las ventanas.

Se afirmó el sabio las gafas y expresó, porque tampoco le costaba violencia expresar sus sentimientos:

—Las dos cosas que más me desagradan son la música y el mar.

Fumó el novelista y dijo —soltando las palabras en humo que arrebató fuera el humo de la contramarcha:

—Dos de las que más me gustan.

El sabio estiró una pierna sobre la tapicería:

—No es vigoroso este país tuyo adoptivo; montañas verdes, paisajes de nacimiento. Sedante. Me aplana, me abruma. Amo la estepa, el sol, los pueblos del color del barro que brotan en lo estéril. La vida es la *desesperación resignada.* ¿Publicas algo pronto?

—Sí. *Salvata.*

—¿Novela?

—Claro.

—¿Y qué es?

—Mi primera afirmación después de las negaciones y, por tanto, anacrónica a la inversa, en orden al porvenir. El tránsito de la mujer perfecta actual a la soñada. Bella, noble, inteligente. La soñada, la perfecta vendrá después en proyección de lo futuro: esta vez me ha importando más la psicología del cambio. He querido ver si es antropológicamente posible.

—No comprendo nada de eso ni me interesa la mujer en absoluto.

De la suya, el sabio tenía, a los treinta y nueve años, ocho hijos.

—Mi interés es la cuestión de ultratumba. Esto de morir me irrita, no puedo con ello. Yo no debo dejar de ser yo, mi desesperación resignada.

—Tengo la cuestión resuelta. Un poco de panteísmo. Pedazo de Dios, seré parte de Dios.

—Parte... Pero yo quiero ser todo, yo mismo, infinito.

—Una parte del infinito es infinita, y una parte infinita de algo es todo, matemáticamente. Dios serás tú, matemáticamente.

El sabio tendió el brazo a recoger *El Imparcial* que se había caído y replicó:

—Me inspiran horror las matemáticas. Yo tengo el honor de despreciar la ciencia. Soy un sentimental. Aborrezco la razón, me apasiona la ternura. Detesto de la estética, me place la poesía. Termino ahora una traducción de Jenofonte; comentaré en seguida a Renan y

luego haré versos. No quiero que me clasifiquen: lo que menos cree la gente es que haya de hacerlos... ¿yo?

—¡A Filis!

—A las catedrales y al arte medieval. Verso fuerte, sin rima, a lo romano; verso patriótico, a lo Carducci. La mujer es estética, sin ternura y sin poesía. Mi universo está en mi corazón y no en mi ombligo, y lo contemplo. No veo más...

Renunció Víctor a entender. Prefirió afirmarse:

—Yo lo veo todo. Nada desprecio. Sentimental, intelectual y animal tengo el honor de ser un hombre, desde la frente a los pies, pasando por el ombligo. Mi universo es grande, el de Dios, y lo pongo igual y lo medito en los labios de una mujer que en una rosa. Un sabio y un novelista se diferencian en que éste, invisible para el sabio, ve al sabio y vive la vida suya y la del sabio y la de otros. En Francia ya van llamando a los novelistas para hacer leyes. Yo las preparo.

—Del amor.

—De lo que está más monstruosamente legislado y más les importa a los sabios como tú, con ocho hijos. Por eso vienes de predicar con elocuencia que la vida es la *desesperación resignada*. Lo he visto en la prensa. ¿Acabas de descubrirlo?

Miró el joven sabio debajo de sí mismo con sonrisa de desdén y de caricia los periódicos que traían su nombre en grandes letras.

Desde su importancia, reafirmada en esto, profirió:

—Es decir, ¿que besas mucho?

—Calladamente, sin telegrafiarlo a *El Imparcial*, ve qué disparate. Estudio. Me harto como puedo de estética, de ternura, de poesía. Bebo mi fe en la vida, en vivos libros graciosos y extensos que Dios me presta —como a ti secos y llenos de polvo—. No hace una hora, al fuego de unos besos he tenido que insistir: «Una fe tan grande no ha estado nunca en mi pecho».

—¿La Altísima? —preguntó fríamente el sabio, que parecía volver a dormitar, abriendo los ojos un momento—. He leído no sé dónde que escribes ese libro.

—Lo vivo y lo escribo a la vez.

—Bien, *la perfecta*, esa proyección de porvenir.

—¡Oh, no! Ni *salvata* siquiera. Es humildemente una *salvata* de carne, que quiero ver cuando se acerca a la de ensueño. No sabe, por lo demás, nada de nada. Una chiquilla.

—Una inocencia.

—Tal vez, aunque hay quien se ha acostado con ella por un ópalo.

—¡Horror! ¿Se parece ya en eso a tu *salvata*?

—En pequeño, como en todo. Salvata se acuesta con otro que le da mil francos en Lisboa.

—Los libros vivos... ¡De Dios! ¡Qué ejemplares!

—Los predilectos no los encuaderna Dios en duquesa. Tiene esa manía.

—En fin, Víctor, ¿quieres que durmamos?... Vengo fatigado de discursos. Ya oscurece. No comprendo nada en absoluto. ¡Arreglado estabas, novelista, si todos los demás fuesen como yo!

—Pues arreglado estabas, sabio, si todos los demás fuesen novelistas. Y durmamos. Vengo rendido de amar.

El tren volaba.

Y se metió por un túnel» (7).

Como habrá podido ver el lector que me haya seguido hasta aquí, un viaje, aunque corto, por la abrupta prosa de Trigo no ofrece demasiados alicientes estéticos. Nuestro autor escribía mal, honestamente mal, y todos sus méritos habría que buscarlos en la notable intuición de hallar siempre el argumento y las escenas violentamente imborrables, trágicamente desmesuradas. Cuando se ciñó más a los temas, a la enardecida novelización de lo real, Trigo dio aciertos tan destacados como *En la carrera, El médico rural, Jarrapellejos* o buena parte de la primeriza *Las ingenuas.*

Lo inequívoco del escritor extremeño es siempre la optimista honestidad, la altura moral de sus metas. Por eso vio con rara adivinación la situación ideológica de Unamuno y supo enfrentarla con la propia en el texto reproducido. Todo éste se basa en dos series diferentes de actitudes: la inicial paisajística y musical; el interés por la mujer frente al más olímpico de los desdenes; el confiado panteísmo opuesto al sentimiento trágico de la vida; el irracionalismo frente a la fe en el progreso; lo vital frente a lo libresco, y, finalmente, la interesante distinción entre el «sabio» y el «novelista», casi de cuño romántico. En gracia de la sagacidad de Trigo, bueno será perdonarle tanto beso, tanta «altísima», tanta «salvata» y tanta «proyección de lo futuro». Sin su honesta candidez, su torpe limitación y su inhabilidad de escritor, Trigo no hubiera sido seguramente nunca un escritor popular.

Ignoro si él y Unamuno se conocieron en la realidad. Unamuno no apreció nunca la literatura erótico-naturalista que habría de reclamar a Felipe Trigo como su maestro. La cosecha de novelitas pornográficas el año 1907 le haría escribir al rector salmantino párrafos como éste:

---

(7) Felipe Trigo: *La Altísima.* Pp. 177-181. La edición que manejo, de mi propiedad, carece de portada.

«El desarrollo de la pornografía aquí se debe a la falta de altos y fecundos ideales, a la carencia de hondas inquietudes espirituales, a la ausencia de preocupaciones religiosas, a la muerte del cristianismo... Todo ello está íntimamente unido: el vicio, la superficialidad, el anticristianismo, la esportmanería, y la creencia que la civilización está en el retrete, las calles bien encachadas, en los ferrocarriles y en los hoteles» (8).

Frente a ese programa de alienación puritana, los ingenuos balbuceos de Trigo hablando en nombre de la Vida y promoviendo una relación sexual más justa, leal y perfecta, representan la única esperanza ética de la burguesía avanzada de la época. He aquí un tema que merece un estudio y, lo que es más importante, unos momentos de simple meditación civil.—José Carlos Mainer.

ASTURIAS - VARESE

En el otoño, me dicen, aquí y en mucha América va a reestrenarse *Ecuatorial*, de Edgar Varese, música creada junto al libro de Asturias, el premio Nobel. Quien dentro de la cultura está en el rincón de la música sufre precisamente de ser rincón, quizá querido pero no visitado: ¿por qué no se recuerda que Miguel Angel Asturias significó mucho para Edgar Varese, precursor y profeta de la música actual? ¿Qué dirá el nombre de Varese al crítico literario, a los muchos sociólogos de los muchos humanismos? La desproporción entre la importancia cada día mayor de la música como espectáculo y como apertura de misterios y su poca huella en el quehacer cultural es tan grande que no pocas veces me invade el desaliento. No, no es mutuo el desinterés entre la música y la cultura: da gozo y pena ver, por ejemplo, al músico español más significativo de la vanguardia, al músico y universitario Tomás Marco, desbordante de significaciones, de llamadas, de puentes tendidos, verle, digo, recoger tantos silencios del otro lado. Como hace años, cuando era un crío, le oí sin que me oyera —era en el campamento de la Granja— descubrir por su cuenta a Varese, a él le dedico esta nota.

Es muy difícil alinear las razones que hacen del compositor italofrancés Edgar Varese un precursor de la música actual: hijo de in-

(8) M. de Unamuno: *Mi religión y otros ensayos breves.* Buenos Aires, 1956; p. 103.

geniero, hombre de laboratorio, se ve a sí mismo como «organizador de sonidos», creador de una «concepción espacial de la música». Con los medios normales, volcado, como es lógico, sobre la percusión, Varese —1883-1965—, solitario, incomprendido en Europa y en América, es a su manera tan maestro de la nueva música como Schönberg, y tanto es así, que estoy seguro de su impopularidad en ambientes provincianos como el nuestro. Es una pena, porque la obra de Varese, desde sus títulos —*Octandro, Arcane, Jonización, Espacio, Densidad,* etcétera—, inseparables de la orquesta tradicional, del sonido «hecho», de la opulencia de medios y del carácter «directo» de su mensaje, sería uno de los capítulos más importantes a llenar: actuar como puente entre dos formas radicalmente distintas de oír música. Pérez Casas —¡qué ejemplo el de aquellos directores españoles servidores de su ciudad, de su orquesta y de la «información» a su público!—, con ochenta años cumplidos, estudiaba a Leibovitch, a Messiaen y se lamentó conmigo —a mí me encargó los libros— de no poder ya dar la música de Varese.

No basta, sin embargo, lo anterior, porque incluso lo anterior sólo da una visión deformada de Varese, la que resultaría de hacerle sólo «precursor» de los aspectos más «experimentales», científicos y de laboratorio de la música actual. Yo llamo a Varese «precursor» y «profeta» porque el Varese «ingeniero de sonido» es inseparable del místico a su manera: ya lo fue desde su soledad, desde su incorruptible testimonio, desde su negativa a ver Norteamérica como exilio dorado, comodísimo para el éxito y para la fortuna. Pero lo importante está en que, paralelamente a sus investigaciones sobre el sonido, Varese afirmaba como pocos la necesidad de lo que todavía debemos llamar inspiración. ¡Y con cuántas dificultades! El es de una generación posterior a la de Mahler, el que apuró al máximo las posibilidades de la música como «misterio». Todo parecía indicar a Varese el camino de la música como «juego»: entonces él, desesperadamente, no vuelve al dieciocho como Stravinsky y el neoclasicismo, sino a Monteverdi, quiere pasar no al misterio —en ese querer y no poder está su inmensa tragedia—, sino a la magia; frente al artista «oficiante de misterios» a lo Mahler, Varese busca en Paracelso, en el mismo Leonardo, una salida hacia un más allá palpable, mitad matemáticamente «planetario», mitad apocalíptico. Es bien significativo su colaboración con Le Courbussier y no menos significativo su paso por España en 1933 para estar con Juan Miró, su gran amigo

En esa doble línea se verifica el encuentro con Miguel Angel Asturias: debemos a Onellette el saber y el sabor de los detalles, y antes de que el premio Nobel diera aureola a la celebridad del poeta, Astu-

rias se había fijado ya en Varese llamándole con el título que a nosotros tanto nos sirve: «Maestro-mago» de los sonidos. En 1932, Mionando traducía las *Leyendas de Guatemala,* de Asturias, traducción prologada nada menos que por Paul Valéry. Varèse, maravillado por el libro, conocedor además del español, va a la fuente y surge así *Ecuatorial,* que se estrena en el Town Hall de Nueva York. Obra «precursora»: obra en la que la voz de bajo surge de un mar violento de viento, piano, órgano, ondas Martinot y toda la percusión desplegada. Pero obra «profética» porque aparece lealmente «comprometida» al presentar su inspiración y sus medios como inseparables del afán de paz, de la protesta contra el hambre, contra el imperio de la finanza internacional. No es música religiosa, pero el tono severo, solemne, el grito de amor a la pobreza y a su experiencia como fuente de valor —lo que también Rilke predicara a su manera— le hace encarnar un mundo especial al que sirve su música: entre el «Dios escondido» y la «magia accesible» se coloca el doloroso y palpable misterio del hombre, el camino hacia el «humanismo integral». A mí me parece que la oportunidad y la paradoja del premio Nobel a Asturias —premio a un «precursor» de unas realidades incluso poéticas, hechas hoy por otros de mejor manera, con menos retórica— se explica muy bien a través de lo que supuso en su tiempo para Varese, tullido y desigual como todos los precursores, conocido muchas veces por la desgracia de los defectos de los seguidores, oculto por la perfección de los buenos herederos.

La actualidad de Varese está más en la lección, en el testimonio del hombre que en la obra misma, pero insisto en cómo parte de ella podría figurar aún como puente. A mí no me irrita, sino que me conmueve el ver a compositores jóvenes como Tomás Marco recurrir a la palabra, al gesto, a la pirueta, a la pintura, a su propia voz para que sean compañía de música que parece sólo experimento y captación del «instante»: en esa magia, en ese ilusionismo, cuando suponen lo contrario de la cara dura —el riesgo consigo mismo— hay una petición y un merecimiento de misterio. Esa fue la lección del Varese «precursor». Más duro y muchísimo más necesario es lo humano de Varese «profeta»: al hacer voto de autenticidad se hace, implícitamente, voto de pobreza; al menos de renuncia y eso tan necesario como «testimonio» y tan indispensable como «compromiso» está muy amenazado hoy, pues también el atrevimiento, la vanguardia, puede entrar en el horror de la «economía de consumo». Que el compositor, increpando, quiera ser, al mismo tiempo, hombre de salón, de fortuna, director alegre de músicas que él debe negar y activo sólo si el pingüe «encargo» llega, puede ser peligrosísimo. Que se recuerde el sufrimiento de Varese.—Federico Sopeña.

SEIS ARTISTAS URUGUAYOS EN LA SALA DE SANTA CATALINA DEL ATENEO DE MADRID

El ilustre crítico de arte español Ernesto Heine, residente desde hace largos años en Montevideo, ha hecho donación al Estado Español de una amplia colección de arte de vanguardia de todos los países de idioma castellano de América. Las obras que componen esta colección irán llegando a España por grupos nacionales y el *Ministerio de Información y Turismo,* a quien se le hace oficialmente la entrega, las depositará en el *Museo de América.* Se ha recibido ya el primer conjunto de obras, consistente en veinticinco lienzos y diez dibujos de artistas uruguayos. Fueron expuestos en la *Sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid,* y con dicho motivo editó *Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas* una extensa monografía con texto del donante.

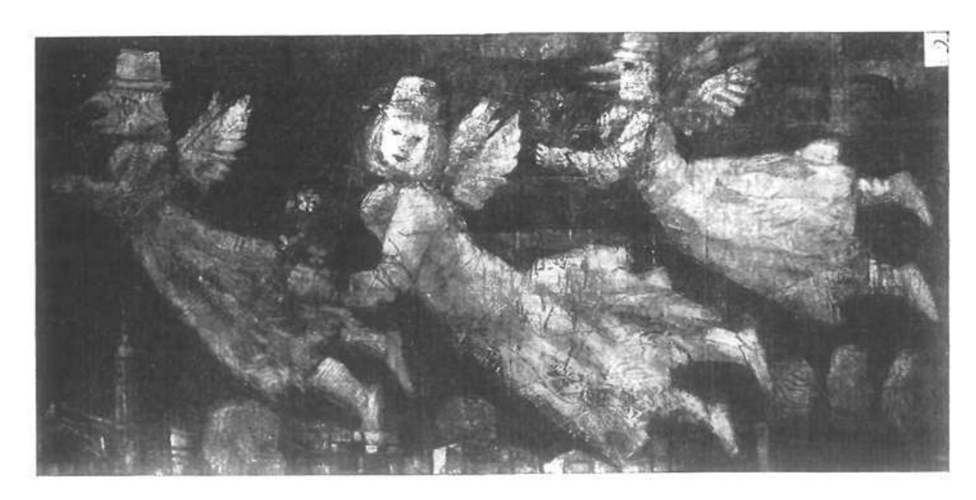
Dentro de la pintura actual en Hispanoamérica, hay diferencias notables en la evolución de la misma. En varios de estos países predominan las tendencias tradicionales, pero otros, tales como Venezuela, Argentina y Uruguay, tienen movimientos de vanguardia perfectamente estratificados, en los que más que realizarse el arte de este momento, se está anticipando ya el de los decenios próximos. En realidad lo que en el año 1921 representó en cuanto afán de integración en la arquitectura, el movimiento muralista mejicano, lo representan hoy con iguales derechos e igual capacidad de futuro, el muralismo móvil argentino o la obra venezolana de un De Soto o un Cruz Díez. En Montevideo, aunque la tridimensionalidad móvil sea menos habitual que en la otra orilla del río de La Plata, la recepción del arte no imitativo ha sido intensa y auténtica en los últimos años.

La tradición pictórica uruguaya era muy rica en el siglo pasado y ello explica la creación de un clima. Así, Pedro Fígari (Montevideo, 1861-1938), artista tradicional e incluso costumbrista, supo aliar un toque ágil de notable distinción, con una factura vibrante y refinada. Poco más tarde emigraron a España otros dos uruguayos ilustres, Rafael Barradas (1890-1919) y Joaquín Torres García (Montevideo, 1874-1949), el primero de los cuales inventó en nuestro país el *movimiento vibracionista,* modalidad de factura en la que se obtenían las figuras mediante un entronque de grandes manchas encadenadas en ritmos rigurosamente plásticos, en tanto el segundo logró con su teoría del *universalismo constructivo,* imponer el rigor de la composición y planear los lienzos de su última época a manera de grandes paredes susceptibles de una seria utilización arquitectónica. Barradas no llegó a crear escuela en América, pero Torres García, tras sus años de resi-

dencia en Barcelona y Madrid, ciudad esta última en la que fundó en 1934, conjuntamente con Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Eduardo Yepes y Luis Castellanos, el *Grupo de Arte Constructivo,* regresó a su nativo Uruguay, en donde pronunció medio millar de conferencias en defensa de sus teorías. Su libro *Universalismo constructivo,* en el que se recogen tanto sus conferencias uruguayas como las que pronunció en otros países de Hispanoamérica, defienden con rigor la nueva doctrina y tratan por igual de educar al público y de hacer comprender a gobernantes y gobernados el verdadero valor social del arte. En la obra estrictamente pictórica de Torres García, aunque esto sea válido tan sólo para las creaciones de su última etapa, las formas se hallan netamente delimitadas, aunque entroncadas entre sí de una manera suelta y flexible. El relieve escultopictórico, con signos mágicos obtenidos como con un sacabocados, era ya habitual entonces. Se adelantaba así Torres García a la más reciente signografía abstracta. En ciertos aspectos creó escuela e incluso en artistas tan jóvenes como José Gamarra, nacido en 1934, hay un eco del gran anticipador, dado que sus soles, letras y estrellas que emergen sobre los fondos de sus lienzos, no sólo poseen un alto valor ornamental, sino que continúan las facetas líricas de una modalidad plástica, que no por ello dejaba de ser rigurosa.

Uno de los puentes entre las anticipaciones de Torres García y los movimientos más recientes lo constituye Julio Verdié, nacido en Montevideo en 1900 y magníficamente representado en la donación Heine. Los otros cinco artistas de la donación pertenecen todos ellos a una promoción paralela a la de Tapies, Tharrats y Román Vallés en Barcelona, o a la de Millares, Canogar y Suárez en Madrid. Enumerados por orden cronológico, son los siguientes: Vicente Martín (Montevideo, 1914), Andrés Montani (Minas, Lavalleja, 1918), Luis A. Solari (Fray Bentos, Río Negro, 1918), Jorge Páez (Montevideo, 1922) y Agustín Alamán (Tabernas del Insuela, 1921). Dedicaremos ahora unas breves líneas de caracterización a la obra de cada uno de estos pintores.

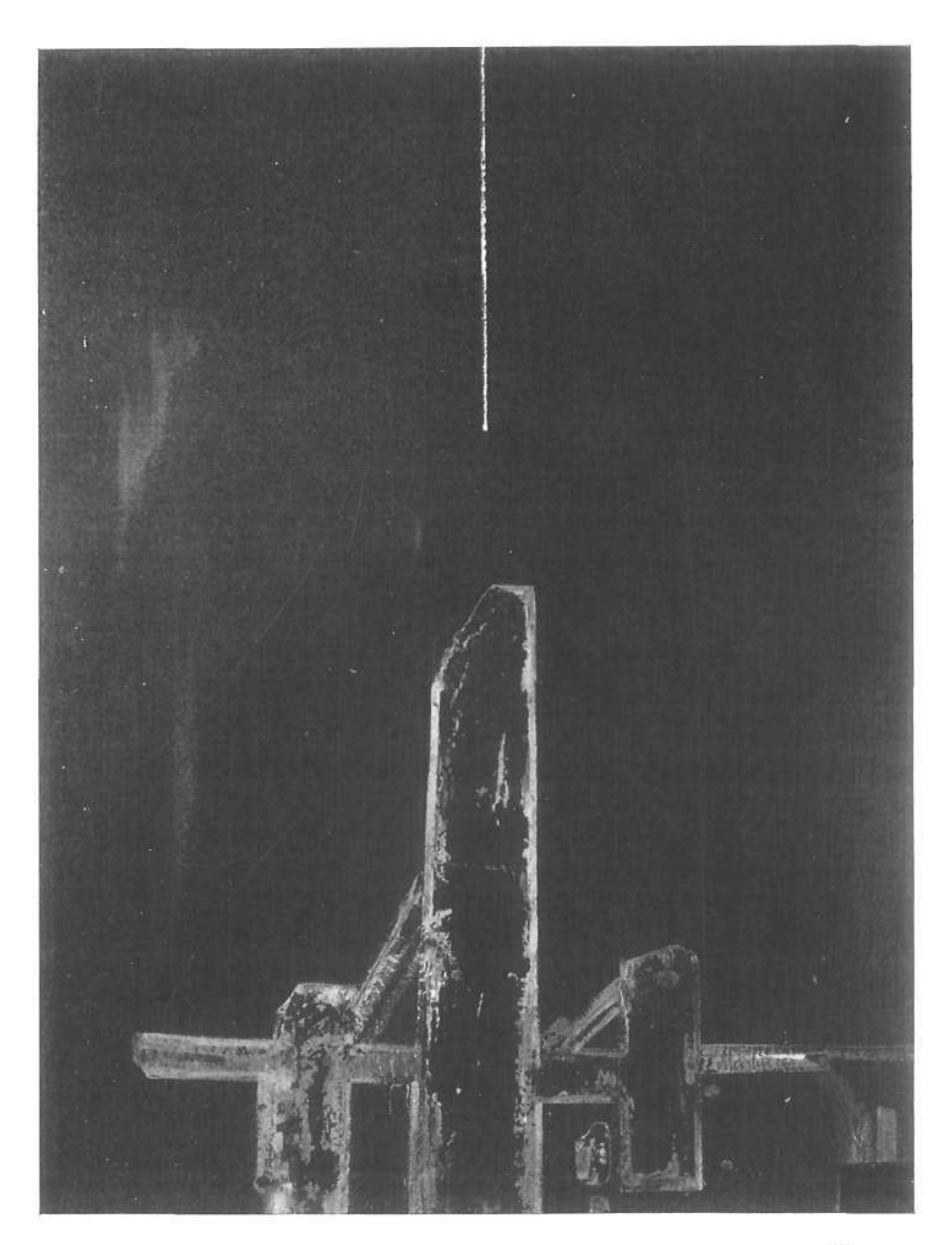
De Julio Verdié dice acertadamente Ernesto Heine en el prefacio de la monografía *Seis artistas uruguayos,* incluida en *Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas,* con motivo de la presentación de su primer envío de obras en el *Ateneo,* que es un artista que «accede decidido, febrilmente, a la obra, gestando la singularidad de no precisar el recurso figurativo en el momento en que lo incluye». Esta caracterización, que en ciertos aspectos podría hacerse también extensiva a Páez, artista veintidós años más joven, cala profundamente en las cualidades fundamentales de Verdié. Su expresionismo es violento en la condensación de la materia y en el desgarramiento de los rostros



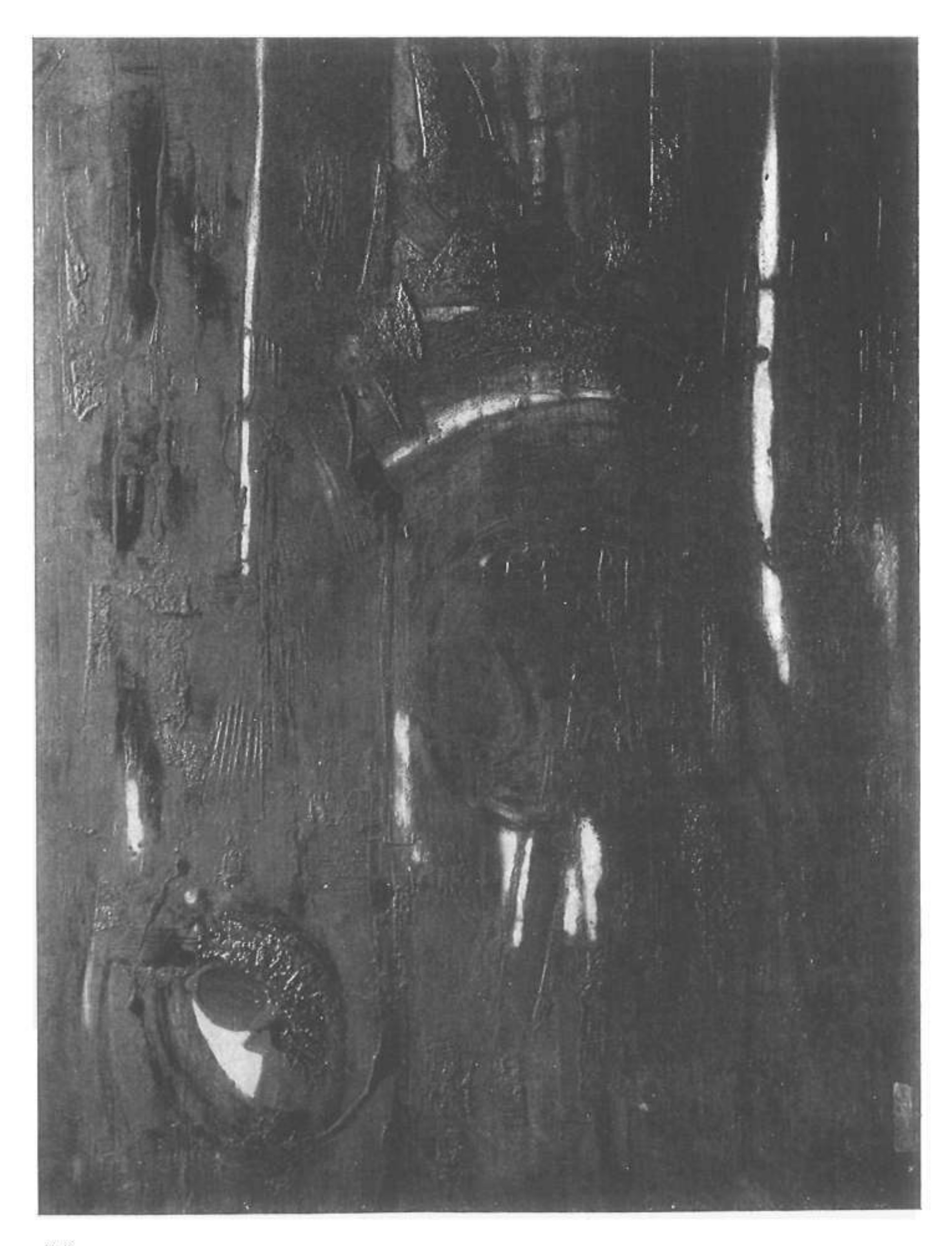
Solari



VERDIÉ



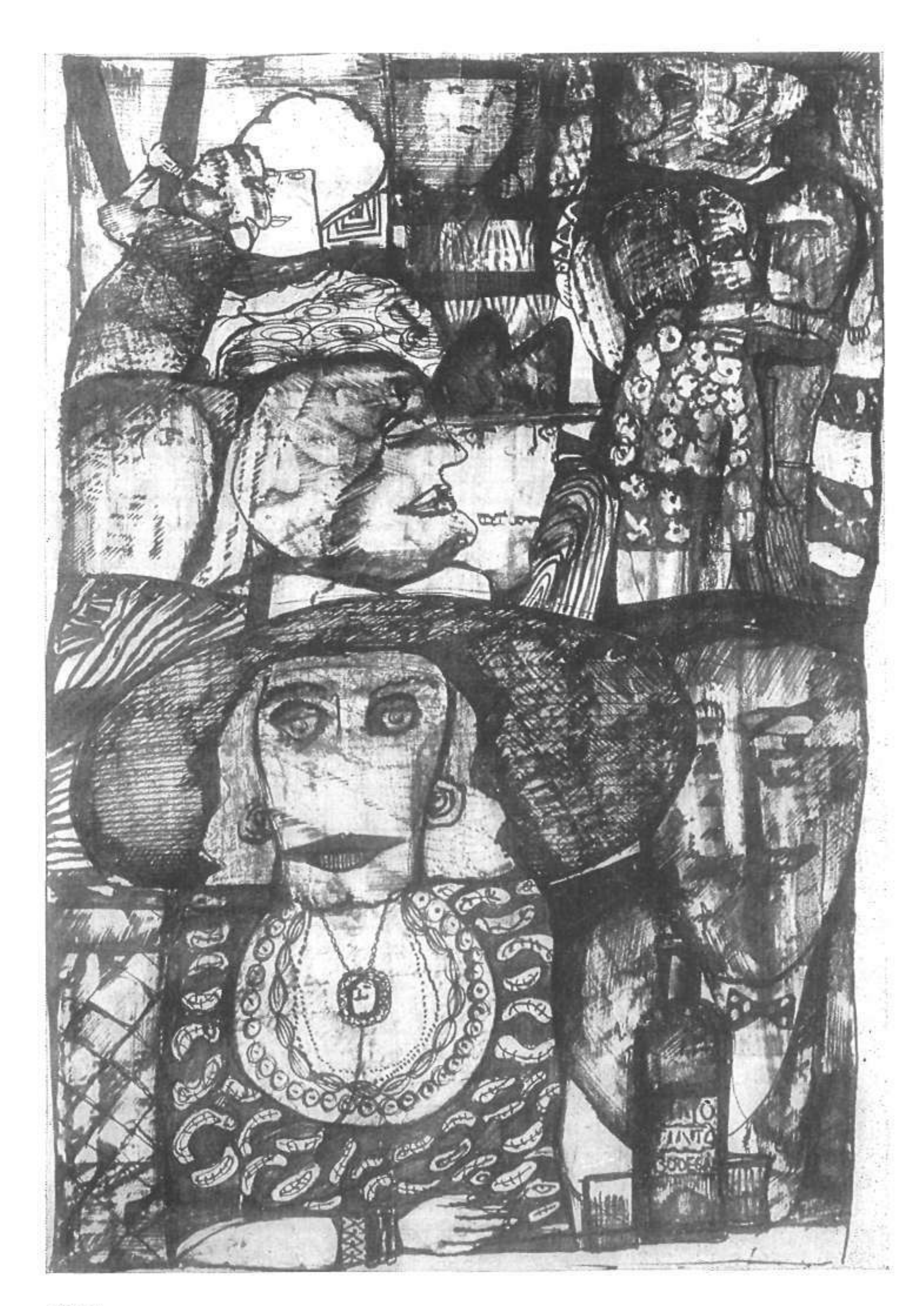
MARTIN



Montani



ALAMÁN



PÁEZ

de sus personajes, pero mantiene unos ritmos alígeros que prestan notable fluidez a cualquier composición suya. En casi todos sus lienzos, el color es rico y salpicado, con abundancia de blancos, rojos y azules, embebidos en negros que se interpenetran con ellos y que quiebran en múltiples recovecos interiores el campo cromático. Las manchas se superponen las unas sobre las otras, en tanto los pretextos elegidos, maternidades de aquelarre o temblores de formas que pueden aludir ligerísimamente a seres humanos o a paisajes convulsos, se insinúan tan sólo en medio de la estructura no imitativa en la que no existe asimismo diferencia perceptible entre fondo y anécdota. Verdié es verdaderamente un cabeza de escuela. La tradición uruguaya reciente prefería la contención de las formas a la fluctuación de las mismas. Verdié es igualmente riguroso en su composición, pero sin una sola traba aparente. Hay en su creación un soplo de libertad del que sus sucesores se beneficiarán ampliamente. Sigue además creando igual que en sus años juveniles, y resulta más fragante y espontáneo a cada nueva composición.

Vicente Martín encabeza cronológicamente la generación siguiente a la de Verdié. Dados sus apellidos españoles, no cabe suponer que haya en él una ascendencia extremoriental, pero ello no evita que su grafismo tenga una gracilidad y sobre todo una serenidad de tipo chino o japonés, casi desconocidos en nuestras latitudes. Sabido es que la llamada pintura de acción, así como las diversas modalidades paralelas de pintura caligráfica, gozan desde hace un par de decenios de amplia boga en los Estados Unidos y en Europa. A pesar de ello, lo único que hay de oriental en esas creaciones nuestras es la instintividad del trazo, con el que se sigue el ritmo fisiológico de la pura acción de pintar. La ansiedad palpita, no obstante, en todo ese desmelenamiento del trazo que viene y reviene sobre sí mismo, controlado tan sólo por un sentido casi intuitivo de la composición. Resulta así que aunque un calígrafo chino o japonés y un cultivador de la pintura de acción, europeo o americano, realicen aparentemente el mismo tipo de obra, la postura espiritual es diametralmente opuesta. El japonés o el chino, con la seguridad de su trazo impasible, nos aleja del mundo y parece querer arrancar su obra en lo eterno, en tanto el europeo o el americano se meten de cabeza en el torbellino de la acción y palpan la angustia de la fuga del tiempo. Vicente Martín es una de las escasísimas excepciones que en nuestro mundo occidental se dan a esta regla. Su trazo es tan impasible como el extremoriental y su color resulta asimismo jugoso y diáfano. Una sola línea o un solo acuchillado vertical y extenso le bastan para ordenar un espacio. La superficie bidimensional de la tela se divide mediante un finísimo

trazado que apenas la toca y que a veces se cierra sobre sí mismo en dos o tres campos en los que el juego de las proporciones nos brinda con su equilibrio exactísimo ese clima de serenidad del que tan necesitados nos hallamos en estos momentos casi todos los euroamericanos.

A la misma generación que Martín pertenece Andrés Montani, nacido tan sólo tres años más tarde. En sus dibujos volvemos a enfrentarnos con el trazo caligráfico en negro sobre blanco. Obtiene formas envolventes emergiendo sobre un amplio espacio intocado. Nos hallamos aquí a mitad de camino entre serenidad oriental y ansiedad occidental. El hecho de que esta búsqueda de la paz se repita, aunque de manera menos continuada e intensa que en el caso recién estudiado, permite suponer tal vez, aunque no existan elementos de juicio suficientes, que el clima uruguayo, con su capacidad de comprensión de otros seres y otras situaciones, predispone a esa cordialidad afable en la que el hombre desea edificarse desde dentro de él mismo, consiguiendo como corolario no desasosegarse ante los avatares externos. En sus pinturas la preocupación de Montani es, en cambio, la expresividad de la materia. El pigmento, sobre todo el látex, sugiere, en efecto, una estructura de los campos cromáticos muy diferentes de la del dibujo. A veces la superficie de una tela de Montani puede hacernos recordar en su calidad la de una pared pueblerina, en la que la cal haya sido mezclada con una arenisca irregularmente dispuesta. Los colores son muy matizados, aunque buscando a veces ligeras superposiciones de rojos sobre azules o verdes. Dentro de esta sensibilización de una pintura de la materia, realizada con mesura y sin apelotonamientos excesivos, es notable la manera como los ritmos internos de las rugosidades o de las superficies más raspadas se ordenan en caminos curvilíneos sumamente sueltos y cadenciosos. Sensibilidad y capacidad expresiva se alían aquí íntimamente dentro de una obra de anuencias sutiles y de refinamiento ligerísimamente distante.

En el mismo año que Martín nació Luis A. Solari, inventor de una nueva figuración en la que se tiende a romper los ligámenes habituales entre los diversos objetos o seres y a reunirlos sobre el campo cromático de acuerdo con una nueva lógica intuitiva, inventada por el el pintor. Los encolados de Solari no tienden a contribuir a un mayor choque emocional o a la invención del cuadro-objeto, sino que actúan estricta y exclusivamente como formas pictóricas, elegidas tan sólo en virtud de su especial textura o de su cromatismo. Hay ocasiones en las que el arrugado del papel o la tela superpuestos y repintados intensifican la expresividad de unos rostros expuestos en fila, igual que si nos hallásemos ante un guiñol pueblerino. En otras ocasiones, las figuras vuelan sobre ciudades vistas tan sólo por el último límite de

sus azoteas o tejados y atraviesan, en procesión casi sobrerrealista, unos cielos amarillos o verdes que subrayan la expresión enternecida de los rostros. Este mundo de Solari oscila entre distensión y concentración, entre expresividad fuerte e incipientemente atormentada y lirismo comprensivo, a través del cual se pretende que la pintura nos sirva como camino de evasión hacia un mundo sin limitaciones y sin complejos.

Lo fundamental en Jorge Páez es su utilización de rostros humanos o de bustos en calidad de formas abstractas. Hay en él un *horror vacui,* que puede constituir una herencia de la tradición arabigoespañola y que se intensificó en la América de los siglos XVII y XVIII, a través del contacto entre la mano de obra aborigen y la recepción de las modalidades españolas de los estilos entonces vigentes en Europa. La mayor parte de estas creaciones de Páez, en las que las figuras aparecen las unas sobre las otras y los rostros pueden quedar cortados en cualquiera de los cuatro lados del soporte, tienen una marcada predilección por los ritmos verticales atemperados tan sólo en contadas ocasiones por alguna que otra diagonal. La matización del color, con tonalidades preferentemente frías nada intensas, en diálogo fundido con otras incipientemente cálidas y con blancos modulados, es de un extremo refinamiento. Algunas de las formas incorporadas entre los rostros —una jaula, o una pierna femenina— nada tienen que ver con la tipicidad *pop.* Lo que Páez pretende es fundir expresividad humana y ordenación no imitativa. Lo consigue sin fricciones y ello constituye uno de los más grandes aciertos de su pintura de óptima calidad.

Agustín Alamán es uno de los pintores más densos y depurados del momento actual. Una catalogación fácil diría que realiza unas veces una abstracción de materia densa, relacionable con el ambiente español de la actual escuela no imitativa de Barcelona, y que inventa en otras, con igual dominio de la materia y de la erosión de la misma, fantasmas neofigurativos sólidamente afincados en el interior de sus campos cromáticos y rebosantes de vigor y expresividad. A decir verdad, esa diferenciación fácil no calaría en las entrañas de su pintura. Yo no veo diferencia ninguna de intención estilística o expresiva entre ambas variantes. Lo que sí creo fundamental es esa síntesis que Agustín Alamán ha creado con un rigor extremo entre contención compositiva de las formas y fluctuación incontenible del cromatismo interpenetrado y de los arañados que sensibilizan esta unidad indisoluble entre materia, forma y color. Sabido es que el gran peligro de la abstracción geométrica era que poseía absoluto rigor, pero que carecía de la emoción suficiente El peligro de la fluctuación de las formas del impropiamente denominado informalismo era exactamente el contra-

rio. Allí había emoción superabundante, pero faltaba muy a menudo una estructura sólida. Alamán obvió ambos inconvenientes y se quedó tan sólo con las virtudes de la contención y de la fluctuación. Así sus grandes lienzos suelen ordenar, tanto cuando lo que aparece en ellos es un rectángulo geométrico como la insinuación de un ser humano, una gran superforma central de delimitación precisa, pero no rígida. Ocupa esta forma la casi totalidad del campo cromático, pero deja a ambos lados respiraderos suficientes para que la vista descanse y para que el cuadro no parezca ceñido en exceso. La simetría es preferentemente bilateral, aunque con la suficiente flexibilidad para que la mitad del lienzo no parezca exactamente el reflejo en un espejo de la otra mitad. Sobre este esquema de un rigor flexible, pero tan equilibrado en última instancia con el de Mondrian, recubre Alamán el relieve denso de su superforma central con velos de óleo más o menos disueltos, bajo los que se transparenta la contundente forma, en relieve pronunciado, del látex subyacente. Apuñala luego la materia, la erosiona, la arranca en zonas elegidas, la recorre con esgrafiados inacababies o con una sucesión de estrías paralelas, hace que los colores inicialmente aplicados resurjan bajo la marea intensamente emotiva de los posteriores y logra dotar así de máximo movimiento e instintividad a esta superficie última. Emoción con estructura y rigor sin aburrimiento, son así el legado de esta obra intensa y bifronte de Agustín Alamán. En él alcanza la pintura actual uno de sus escasos momentos de síntesis, y de ahí su profunda eficacia.

La reunión de estos seis artistas uruguayos en la *Sala de Santa Catalina, del Ateneo de Madrid*, ha constituido un acontecimiento plástico de radical importancia. Se hallaban los seis excelentemente representados, con un promedio de cuatro a siete obras de gran formato cada uno. La exposición sirvió no sólo para llenar un hueco plástico, sino para hacer ver una vez más al público español, cómo la cultura que no nuestros antepasados, sino los antepasados de los actuales hispanoamericanos, llevaron a América, sigue fructificando allí con soluciones originales que anticipan unas veces el futuro y realizan otras la síntesis armoniosa entre las diversas corrientes vigentes en nuestro actual momento histórico. La historia múltiple del Mundo Hispánico continúa así con idéntico rigor su camino, tanto aquende como allende el Atlántico. Su cualidad primordial en el orden estrictamente pictórico, es la capacidad de invención de nuevas estructuras formales. A través de estos cinco artistas, desde el neofigurativismo abstractizante de Verdié hasta la abstracción con reminiscencias humanas de Alamán, creo que esta capacidad inventiva queda demostrada con creces.—Carlos Areán.

LA OBRA POETICA DE HOPKINS A TRAVES DE ALGUNOS POEMAS

Impresiona la lectura de algunos de los poemas de Gerard Manley Hopkins, cuya obra es reflejo íntimo de rasgos definidores de su intensa y original personalidad.

La doble lucha en que se debatía el poeta, entre su vocación de creador y la de consagrado por entero a la causa de Dios, se manifiesta en lo literario en la búsqueda de una perfección del lenguaje y en el hombre en un anhelo de santidad. Ambas inquietudes están plasmadas en la fuerza y tensión de su poesía.

Estas luchas interiores desarrollarán en él una melancolía, una inconformidad con su propio ser y le provocarán períodos espirituales tormentosos que asomarán indefectiblemente en algunos de sus poemas. La frustración más grande de Hopkins, lo que le producirá una mayor sensación de fracaso y de angustia, es la aridez, la incapacidad que cree tener para crear con resonancia. Esto le acarreará un desequilibrio entre sus aspiraciones y sus realizaciones y lo convertirá, a la postre, en una personalidad aislada e introvertida. Sin embargo, su refinada sensibilidad se puede apreciar, ante todo, en su amorosa comunicación con el medio, con la naturaleza, expresada en casi todos sus poemas. Hopkins posee una receptibilidad que capta y advierte sutilmente todo lo que le rodea. Por otra parte, su idealismo lo lleva a un afán de perfección y universalidad y el sentimiento religioso, su enorme urgencia mística, hará que detrás del poeta esté Dios pulsando siempre su inspiración.

En *Spring* comienza exaltando con entusiasmo la balleza de la primavera, con un verso de expresión rotunda, afirmativa y definidora, que anuncia ya todo el contenido del poema:

Nothing is so beautiful as spring.

Continúa explicando los fenómenos de la naturaleza en esta estación:

When weeds in wheels, shoot long and lovely and love.

En la primera parte, muy descriptiva, el autor reacciona con alegría ante las cosas. Está allí patente su eco emocional y sensorial por la impresión que le produce toda esa belleza, manifestada en él por un sostenido sentimiento de euforia. En la segunda, el tono se hace

reflexivo, interrogativo, para después terminar de modo didáctico y aleccionador y resumirse en un consejo moral. Aparece entonces la pregunta del sacerdote:

What is all this juice and all this joy?

Para el poeta toda esa alegría es como un reflejo del Edén, donde el ser en el principio gozaba de verdadera inocencia y del estado de gracia, y disfrutaba de plenitud. Todo el mensaje del poema parece condensarse en las enfáticas expresiones: «have» and «get», que son como latigazos de alerta que espolean nuestra conciencia y estimulan al goce. Parece decirnos: tómalo antes que se marchite, antes que se pierda el frescor del primer contacto con la naturaleza; disfruta la prístina emoción antes que produzca hastío o empalague, antes que nos lleve al pecado. Nos induce a llenarnos las manos en la totalidad de nuestras fuerzas, en la primavera de nuestra vida, antes que esta pureza se empañe. Es en cierto modo la idea cristiana de aceptación, admiración y disfrute, sin llenarse de las cosas. Invoca a Cristo para que evite la pérdida de ese disfrute, de ese estado de inocencia que había sido precisamente el elegido por El, y parece decir: coge la mente inocente que es lo bueno, lo elegido y lo digno de ser amado. Esta impresión está reforzada con el uso de las palabras *niño, niña, rapaz,* y por la imagen de los corderillos que retozan felices, por lo que el poema parece una visión juvenil a la que contribuye la constante sensación de movimiento, de vida, de alegría, de frescura y de candor que transparenta e irradia. La idea mariana la expresa con los términos azul, virgen, cielo y con la referencia al mes de mayo, mes de María. Es, en cambio, un soneto de madurez, con una visión religiosa de la creación, a la manera tradicional italiana, pero sin la melodía de los renacentistas. La rima es consonante y el ritmo normal, con interpolaciones de ritmo «Sprung», sobre todo en las aperturas de los versos, que producen efectos sincopados. Usa un ritmo cambiante, que da vitalidad a todo el poema. Ese ritmo contribuye al deseo del poeta de expresar y comunicar el entusiasmo. Los versos son pentámetros. Tiene una especie de compromiso con los cinco acentos tradicionales del yámbico, cambiándolos para producir una acentuación de contrapunto y conservando el yámbico decasílabo. Hopkins no da importancia a lo silábico; de ahí su variedad de metros: octosílabos, decasílabos, endecasílabos y dodecasílabos. Mezcla también el pie yámbico con los metros «Sprung». No quiere alcanzar elegancia perdiendo fuerza en su poesía. Su afán de vigor es una de sus características más notables y, precisamente, lo que da sentido a su lucha por lograr formas vivas dentro de lo rígido. El poeta quiere salirse de sus límites,

pero hasta cierto punto se mantiene en ellos. No obstante, su verso está lleno de énfasis y nos da la sensación de un taconeo interior que es, en definitiva, su rima interna. Cuando más vitalidad logra la poesía de Hopkins es cuando se ajusta a su forma y al mismo tiempo pugna por salirse de ella.

La fuerza, el efecto enfático los consigue utilizando aliteraciones continuadas a lo largo del poema. Hay palabras unidas por juegos de consonantes a través de la aliteración directa: (look, little, low); (rinse and wring); (weeds, wheels) y por juegos de vocales que se repiten con énfasis (strikes, like, lightnings). Estas aliteraciones y enlaces de consonantes y vocales producen efectos vibrantes, reforzados por el uso de palabras de gran eco y sonoridad, como ocurre con «wring». Aquí el poeta utiliza un mismo vocablo para darnos, por una parte, un significado conceptual que implica pureza (restregar, lavar, aclarar), y, por otra, una representación afectiva y sensorial. Igual podríamos decir de la palabra «timber», que significa leña, y nos sugiere, además, por asociación de sonidos, la idea de timbre. Algunas, también muy expresivas, nos dan una sensación física como las que representan las hojas y flores del peral rascando o cepillando el cielo. Una imagen concreta la tenemos en «Mayday», que nos hace pensar en la primavera. Otras sugieren rapidez y emoción, como «rush». La imagen del cielo, de un azul intenso, sugiere riqueza, abundancia, apresuramiento y plenitud: «That blue is all in a rush»; la sensorial de paladar está dada con la palabra «cloy» y con la frase «and sour with sinning», con la que quiere referirse a un amargo o ácido pecado. La rima interna, que aparece constantemente (when weeds in wheels); (lovely and lush) y los epítetos (glassy), metáforas y símiles («thrushs eggs look little low heavens...») son otros tantos recursos poéticos que emplea Hopkins en el referido poema.

Pied beauty es un poema jubiloso. Se inicia con una alabanza a manera de Salmo, donde se ve la influencia bíblica:

Glory be to God for dappled things.

Con este verso el poema ya anuncia una glorificación del autor a Dios. Es una alabanza no sólo *in excelsis,* sino por todas las cosas variadas que ha creado, que, aunque parezcan imperfectas, son bellas porque forman parte de la perfección. Expresa, así, la variedad de la naturaleza penetrada por Dios. La idea central del poema es que Dios está detrás de todas las cosas raras y distintas. Para él no sólo debemos glorificar a Dios por las cosas que admiramos y nos agradan, sino también por las que nos desagradan, porque son también

suyas. Empieza con una oración y termina en forma aleccionadora, seca y a la vez llena de pujanza. Finaliza con un «laus tibi Cristi», «Praise him», dice, después de insistir en que Dios todo lo origina, lo procrea y que su belleza está más allá del cambio, para El inmutable. Transparenta un sentimiento de alegría, de entusiasmo por la creación y por Dios mismo. Es el gozo del alma ante la elemental belleza. Nos sentimos estremecidos con estos versos ante lo primario y lo genuino. Hopkins ama la naturaleza a través de Dios, pero también con sensual pasión humana, y ese amor está allí expresado con voces afectivas. A la impresión de júbilo contribuyen las aliteraciones: «For skies of couple-colour as a brinded cow»; las consonantes sonoras: «Landscape ploted and pieced...». Las palabras enormemente vivas y frescas que utiliza, con valor enumerativo y con carácter preciso, prueban su ojo analítico de pintor. Son cortas, justas, angulares y de gran sonoridad: «fickle and freckled», y nos dan la idea de la particularidad e individualidad de las cosas. Son imágenes en el sentido de la variedad dentro de la unidad de Dios. Señala con precisión esto o aquello, pero dice que todo tiene su función dentro de la belleza. Al hablarnos de los pájaros, de los peces y de todos los animales de distintos colores y clases, lo hace con exactitud y concreción. La palabra «pied» da la impresión de colores variados, es de «overtone», de evocación, de sugerencia emocional, porque dice algo más que su significado conceptual en la idea de lo variado. Con el uso de contrarios: «With swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim», refuerza el concepto de la enorme pluralidad de la creación. Emplea el sistema enumerativo y elimina los nexos gramaticales para dar brío a los versos. Hay encabalgamiento de sustantivos y la sensación de misterio ante la creación aparece en un paréntesis de tono interrogativo: (Who knows how?). La estrofa es el Curtal Sonnet; el ritmo es el Sprung Peaonish Rhythm; la rima, consonante; y el metro variado. El «Instress» está expresado en la resonancia afectiva entre Dios y el hombre a través de su creación. El poeta busca el «Instress» en el énfasis de las cosas que son como el énfasis en Dios. Con un vocabulario no muy frecuente en el lenguaje poético, logra versos de gran fuerza.

Thou art indeed just... manifiesta claramente la angustia de la esterilidad que sentía el poeta. Mientras que él no crea, toda la naturaleza es creadora. En una serie de admiraciones expresa cómo la naturaleza se manifiesta en creación: las lomas, el viento, los pájaros..., en cambio él, como un eunuco del tiempo, se esfuerza sin lograr una sola obra de proyección. Su súplica es como un grito de impotencia: «Mine, o thou lord of life, send my roots rain».

Aquí aparece el poeta con mayor actividad de ritmo y lenguaje. Resulta difícil a primera vista; pero, en realidad, no es oscuro. Pronto vemos que las laderas, los setos, los matorrales... constituyen la escena y que la poesía es virtualmente un descubrimiento de la relación del hombre con aquel escenario. Señala el poder de la naturaleza para facilitar su entendimiento, y así romper los límites que nos impiden la absoluta comunicación e identificación con ella. El hombre quiere ser como el árbol, como el pájaro, y no puede. La angustia del poeta es producto de su inadaptación, de su inalcanzada resonancia en la época en que escribe. Quizá no hubiera sufrido esta sensación de esterilidad si hubiera sido comprendido por el público. En forma implícita hay un mensaje en el poema: debemos crear como la naturaleza, con repercusión.

Este soneto representa la cima de su producción poética. No está escrito en ritmo Sprung, pero se nota su influencia dentro del ritmo normal, que cambia de cuando en cuando. El verso es yámbico, pero usa trocaicos. Su estilo es más suave y menos singular por la necesidad que tiene de ser entendido. Utiliza la acumulación de compuestos, la aliteración con menos insistencia, y la supresión de los pronombres relativos para dar más énfasis a su expresión.

In honour of St. Alphonsus Rodriguez... para el poeta, el Dios que tiene el poder de hacer montañas, que lo puede todo, pudo también llenar de conquistas espirituales a Alfonso, lego de la Compañía de Jesús. Estas conquistas que tuvieron lugar en su alma son tan valiosas o más que las militares. La lucha exterior se puede apreciar más, pero la interior tiene un valor más alto. Es la obra de Dios en el alma. Dios, por tanto, llenó de triunfos espirituales la carrera de este hermano humilde. El poeta despliega un intenso sujetivismo, reflejando su propia lucha en la vida, su debate interior, que él supone sin frutos externos. Siente la llamada de Dios y describe el combate dramático propio y el de Alfonso. Para Hopkins, el campo de batalla está dentro de nosotros mismos. Con humildad y modestia, el autor comunica sus conquistas espirituales. Compara al mártir jesuita con Cristo. Así, los golpes que padeció Cristo en su viaje glorioso también forjan a aquél y cantan su gloria.

El poema, en parte anecdótico, porque refiere un episodio de la vida de San Alfonso, está escrito en soneto italiano, con rima consonante, ritmo normal de base y algo de Sprung. Tiene expresiones muy gráficas: «Yet God (that hews mountain and continent»), y versos brillantes, violentos, casi dramáticos, que producen en la rima total una impresión luminosa y sensorial: «that gashesh or galled shield». Los esfuerzos por obtener el énfasis no son de los más felices, pero

están logrados mediante las aliteraciones y juegos de vocales y consonantes: «could crowd career with conquest...». En otros la acentuación original nos va deteniendo en cada palabra y nos obliga a penetrar en su sentido: «Earth, all, out...».

En *As kingfishers catch fire, dragonflies draw flame* hay una expresión poética del concepto escotista de que las sustancias individuales, según la riqueza metafísica de su ser, componen una vasta jerarquía, con Dios como cima. Se refiere el poeta a que todo en la naturaleza manifiesta, irradia, el ser que lleva dentro, se expresa. De la esencia se pasa a la existencia. Cada cosa mortal habla de sí misma, se grita, se anuncia, se plasma en el hacer: «What I do is me: for that I came», porque hacer es el destino de la creación. «Self» comunica la idea fundamental del poema. Hopkins juega con esta palabra y la repite varias veces en distintas formas: *itself, myself,* para dar con énfasis reiteración del ser en el hacer. «Self» expresa su propia individualidad. Trata del sentido ontológico de la actividad natural individual y característica.

La primera parte es admirativa y llena de ejemplos naturales; la segunda, exégesis de la primera, contiene ejemplos morales. El hombre justo, cuyos pasos están llenos de gracia, representa a Cristo en la Tierra. Aparece la noción del ser creado por el Ser Divino, la subjetividad que es, a la vez, la de uno y la de Dios, mediante Cristo entre ambos. A través de los hombres, Dios mira las cosas y se ve a sí mismo reflejado en ellas. Se da cuenta de que existe porque se realiza y llega a tener carne otra vez en el hombre, uno de los mil sitios donde está presente. En él ve a Cristo y aprecia su propia belleza. En cuanto se comporta según la voluntad de Dios, se une a El y, por tanto, le expresa. Es una forma de dar la idea de la unidad del mundo y demostrar a la vez la singularidad del hombre, que es también ejecutante de su misión. Se diría que señala el deber del ser humano, que viene para desempeñar su destino divino.

Las palabras que retumban, que producen sensación de eco, las imágenes sensoriales («roundy», «ring»), las aliteraciones, el ritmo regular, con predominio del Sprung, la acentuación tónica, dan fuerza emotiva y expresividad a sus versos.

La visión del mundo de Gerard Manley Hopkins es muy personal. Para él todo está preñado de Dios; El brota de todas las cosas, y el mundo está cargado de su grandeza. La presencia de Cristo está en el mundo. La belleza, el valor de las cosas y la creación misma, en su individualidad y totalidad, deben ser vistas en y a través del amor de Dios.

Como producto de esta visión del universo, su poesía va a la presencia eucarística de Dios en la naturaleza y en el mismo hombre. Pretende descubrir a Dios, amar a los hombres y comunicar la fe. En sus cartas dice: «La fe es Dios en el hombre que conoce su propia verdad».

La temática de Hopkins es una y varia: Dios como creador; la naturaleza como manifestación de Dios; el hombre como creación también de Dios y como espejo de la naturaleza mediante el cual vería su creación; la poesía como expresión profundísima de su experiencia religiosa y como medio excelso para alabar a Dios y cantar su grandeza; el ser identificado con el hacer y el saber, y la misión de toda esta poesía: alabar a Dios.

Hopkins aspira a la «huida hacia adentro», al «Instress» por medio del «Stress», a ver lo que hay dentro de las cosas, a conocer su móvil, su forma o paisaje interior; de aquí su afán de profundidad, de esencialidad, por lo que todos sus recursos poéticos están en función del sentido del poema. Esto da a su poesía una enorme fuerza espiritual y la convierte en palanca humana y divina para su mensaje, combinado de penetración mística y de profunda humanidad.

La naturaleza en él no es sólo objeto de contemplación, sino de expresión, de identificación y, aún más, de ejemplo creador y de manifestación de Dios. Con palabras concretas, vívidas y llenas de realidad, nos hace recorrer toda la gama de los sentidos, mezclando un sensualismo evidente con un profundo ascetismo. Observa y describe de modo analítico, estudia las formas individuales, y, al mismo tiempo, ofrece una visión sintética del paisaje, haciéndonos participar en él con veracidad asombrosa.

En una rápida ojeada de su trayectoria poética apreciamos una primera época jubilosa, de gozosa entrega a Dios. Lo vemos todavía algo atado al sentimiento romántico victoriano, aunque con cierta originalidad. Su poder descriptivo aparece ya con seguridad de tacto, dominio del idioma y viveza sensorial. En «The Habit of Perfection» dice: «O feel of-primrose hands». Tras un silencio de siete años vienen sus poemas de madurez, en los que esta tendencia es ahogada. Algunos son escuetamente ascéticos, otros desgarradores. Surgen sus grandes experiencias métricas, sus nuevos ritmos, sus innovaciones. Su tónica será de un mayor realismo, logrado con palabras densas, a veces violentas, cargadas de significado y de exactitud, al expresar lo espiritual con imágenes físicas.

Su última etapa, cima de su poesía, es más ensombrecida, pero más sencilla. Algunos poemas, intensos y complejos, tienen un conte-

nido de drama espiritual. Su inquietud da a su poesía de este período una mayor urgencia de contenido, un movimiento interior. El estilo será más suave y más claro, porque corresponderá a su necesidad de definirse y expresarse.

Si atendemos a su época (1866-1888), es Hopkins un poeta victoriano; pero, si analizamos su obra, se nos presenta como un milagro de originalidad dentro de esa poesía. Su pujanza renovadora lo sitúa dentro del movimiento moderno de la poesía inglesa en pleno siglo XIX, cuando la victoriana exhalaba aún sus lastimosos y lánguidos ayes de romanticismo. No influye grandemente en su generación, debido a la publicación tardía de su obra, en 1918, cuando ya habían publicado poetas modernos tan notables como Pound, Eliot y Yeats. Es curioso, sin embargo, ver su poesía contra el fondo de su tiempo más que contra el del siglo XX. Visto así, es un poeta de avanzada, de creación original, ya que supera la vaguedad romántica, los largos períodos sonoros, con un lenguaje enérgico, vívido e intenso. Contrasta con los de su época por su fuerza interior y por su expresividad. Además, su religiosidad, unida a su vitalidad, lo sitúa en un mundo poético distinto al de los victorianos. Pero a la vez, no se puede considerar a Hopkins un poeta moderno. No tiene ni las preocupaciones ni la manera de ver la vida de éstos, aunque técnicamente se proyecta hacia el siglo XX y su verso representa en la forma algo de la complejidad de la vida moderna. Es moderno al utilizar con carácter personal e innovador todo un mundo de recursos y procedimientos poéticos: arcaísmos, con posibilidades expresivas, voces regionales, formulación de compuestos, inversiones sintácticas, supresión de pronombres relativos, elipsis, paréntesis, interrogaciones, admiraciones, invocaciones, concentraciones violentas de palabras en lugares inesperados, acumulación de consonantes fuertes y de vocales, ininterrumpido juego de aliteraciones y, como constante elemento expresivo, la repetición de sonidos.

En el ritmo es creador del tipo de versificación acentual que llamó el Sprung Rhythm, cuyos golpes producen una resonancia afectiva en el poema y un encabalgamiento rítmico que lleva implícito el de sentido. Tiene, además, a veces, una enorme irregularidad silábica, aunque también se refugia en tipos más tradicionales. Sus poemas son compactos y unidos como una línea melódica. Las palabras que utiliza, definidoras y plásticas, se someten a ese efecto de ritmo extraordinario, que está en función del significado del poema, todo lo cual trae como resultado un estilo vívido y directo, lleno de brillantez e intensidad.

La obra poética de Gerard Manley Hopkins, reducida, concentrada, delimitada y profunda, frenada por su intelectualismo en el orden pasional, tuvo como propósito lograr una unidad de vida mediante la religión y la filosofía, y regenerar el lenguaje y la métrica inglesa para despertarla, con sequedad y fuerza, a la poesía moderna.—ZENAIDA GUTIÉRREZ VEGA (*State University of New York,* OSWEGO).

Sección Bibliográfica

HOMENAJE A JORGE GUILLEN EN SUS SETENTA Y CINCO AÑOS

En su última entrega (vol. 42, núm. 1, Winter, 1968), la revista americana *Books Abroad*, publicada por la Universidad de Oklahoma bajo la dirección de Ivar Ivask, dedica medio centenar de páginas al gran poeta español Jorge Guillén. Con el título de «An International Symposium in Honor of Jorge Guillén at 75», este número semimonográfico recoge veinte trabajos firmados por escritores que ya en distintas oportunidades se habían ocupado del autor de *Cántico*. Figuran entre ellos dos poemas, de Carlos Bousoño y Rafael Alberti, respectivamente, un breve saludo de Archibald MacLeish y diecisiete notas críticas que en múltiples sentidos esclarecen la poesía de uno de los mayores creadores españoles de este siglo (1). El hecho es particularmente significativo por cuanto viene a coincidir con la publicación de su esperado *Homenaje* y también con la edición de su obra poética completa, recopilada bajo el título de *Aire nuestro* (2). Aparte de lo que esta entrega supone como reconocimiento de toda una vida consagrada a una insobornable vocación creadora, no pocos de los trabajos aquí recogidos abren una serie de nuevas posibilidades que los futuros exegetas del poeta deberán, naturalmente, tener muy en cuenta.

En una nota introductoria a este número extraordinario, titulada «On first looking into Guillén's *Homenaje*», Ivar Ivask, director de la revista, ubica *Homenaje* en el contexto de la obra guilleniana a la vez que apunta algunas características centrales de esta poesía. De este modo, *Cántico / Fe de vida, Clamor / Tiempo de historia* y *Homenaje / Reunión de vidas*, son correlativamente definidos como «un canto de alabanza, una lamentación sobre el lado destructivo de la historia (pero también una apreciación de sus valores positivos), y un homenaje a los compañeros admirados». Estas tres actitudes fundamentales son, según Ivask, tres usos posibles de la voz humana de Gui-

(1) Jorge Guillén, dicho sea de paso, comienza a ser considerado en distintos círculos de Europa y Estados Unidos (aunque no de España, donde es de suponer que se insistirá con Pemán) como posible candidato al premio Nobel.

(2) Jorge Guillén: *Homenaje / Reunión de vidas*. Ed. Scheiwiller. Milano, 1967, y *Aire nuestro*. Ed. Scheiwiller. Milano, 1968.

llén. Trabajo sintético, esquemático pero conciso, esta nota introductoria está llena sin embargo de observaciones atinadas y felices. Así, por ejemplo, cuando define a *Cántico* como un verdadero «manual contra el suicidio». A semejanza de tantos otros grandes poetas de nuestro tiempo, también Guillén ha construido su propio ámbito; «*Cántico* es como un abrigado jardín, pero un jardín situado entre el bullicio de la ciudad y las amenazas de la historia». Como muy bien añade Ivask, «la mayoría de los poetas modernos han buscado su inspiración (una u otra vez) en los reinos del mito, el misticismo, la profecía, lo oculto, el subconsciente o lo anormal. No así Guillén. La fuerte lucidez de su poesía profundamente mediterránea está consagrada a la conciencia iluminada y a la claridad de pensamiento, a la forma definida de sus sentimientos, a una cortés cordialidad hacia todos los seres vivientes y las cosas». Desde este punto de vista, de *Cántico* a *Clamor* hay una transición perfectamente clara cuyo proceso es posible seguir a través de los emocionados retratos de *Homenaje*. Guillén se siente el huésped, no el principal protagonista de su tiempo, aunque paradójicamente esta humildad sólo haya servido a veces para que alguna crítica apresurada lo tache de evasión.

Dos notas de Vicente Aleixandre («Jorge Guillén came from Sevilla») y Dámaso Alonso («Living with the poetry of Jorge Guillén: a personal experience»), respectivamente, sitúan a Guillén en el plano de los afectos. A Aleixandre pertenece esta sagaz observación: «Viniendo de Sevilla, un castellano que había pasado por Sevilla, por el contrario de tantos otros andaluces que pasaron por Castilla, Jorge (Guillén) acrecentó su propia luz, dándole quizá un toque de sensualidad.» Willis Barnstone, profesor de la Universidad de Indiana, realiza un paralelo entre Guillén y uno de los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII en un curioso trabajo titulado «Two poets of felicity: Thomas Traherne and Jorge Guillén». «Más allá de una aparente semejanza de modelos estróficos, recursos rítmicos y sintaxis, el lazo más significativo entre los dos poetas probablemente está en su percepción de las realidades visuales. Más allá de todo interés por las esencias temporales y espaciales, el lugar y el tiempo en sus poemas son predominantemente *aquí* y *ahora*. Su exaltación de la realidad se origina en su sorprendente y repentina visión *momentánea* de las cosas. Ellos miran, dentro y fuera, y ese momento de ver es el material del poema.» Esta equivalencia del acto de ver con la visión hace que la forma del panteísmo de Guillén resulte esencialmente opuesta a la concepción romántica. El trabajo de Barnstone deja entrever igualmente la posibilidad de un segundo paralelo: «Guillén y Góngora, dos

místicos de la realidad.» Barnstone empero no lo señala, aunque su nota puede, a todos los efectos, resultar un fecundo punto de partida.

Piero Bigongiary, catedrático de la Universidad de Florencia, estudia en *Time passes* la relación entre imagen y recuerdo, y a través del análisis de las distintas variantes de un breve poema de Guillén, muestra cómo en él se realiza la conquista de «lo eterno» y la pérdida del cálculo ilusorio del tiempo cotidiano. Hipótesis más que discutible, pero en este caso bien urdida e inteligentemente fundamentada. En *Lugar de Lázaro,* Joaquín Casalduero recuerda que fueron muchos quienes viajaron más allá de la tumba: seres míticos o divinos. Pero hubo sólo uno que regresó de ella: Lázaro, un hombre como nosotros, que dejó el mundo sólo por cuatro días. No es casual que Guillén fijara su atención en Lázaro; es sí, en cambio, enormemente ilustrativo. Puede concebirse hombre más apegado a la realidad de este mundo que ese Lázaro-Guillén que al *aceptar* (3) el cambio de su ámbito terrenal por el paraíso exclama: «¿Quiero en su verdad creer?» «Raramente o nunca —concluye Casalduero— la entrada en el paraíso ha sido aceptada más tristemente, más humanamente, con una nostalgia mayor por la tierra que permanece abajo o detrás.» Una cabal demostración, en suma, de la cualidad esencialmente no evasiva de la poesía del vallisoletano.

Con el engañoso título *A half century of friendship,* que haría al lector presagiar un prescindente artículo de índole afectuosa o evocativa, Jean Cassou efectúa algunas necesarias precisiones sobre el universo cartesiano que la poesía de Guillén erige y el lenguaje no sistemático o conceptual en que ese universo se realiza. Un profesor de Wisconsin, Biruté Ciplijauskaité, en *The joy in Jorge Guillén,* acierta a determinar con insuperable claridad la importancia de *Clamor* dentro de la obra del poeta. *Clamor* somete a una prueba de fuego el júbilo de *Cántico,* es un paréntesis necesario. «Sin él, el universo del poeta podría haber parecido algo unilateral. Cuando el gozo surge en *Clamor,* comprobamos que es un sentimiento conquistado, el resultado de una victoria sobre la incertidumbre o incluso la opresión.»

En *Humanismo y actualidad en Jorge Guillén,* Pierre Darmangeat lo ubica entre los más importantes poetas de este siglo. Menos taxativo, Eugenio Frutos —uno de los más constantes exegetas del autor de *Cántico*— investiga en *The circle and its rupture in the poetry of Jorge Guillén,* el simbolismo de las formas geométricas —en este caso el

(3) Un excelente estudio en el que indirectamente es posible advertir el abismo que media entre el mundo atormentado de Valéry y el universo jubiloso de Guillén, se encontrará en el epílogo a la edición bilingüe de *El cementerio marino* (la versión española es precisamente de Guillén), publicada recientemente por Alianza Editorial.

círculo— a través de algunos poemas de *Cántico* y *Clamor.* «Aire, luz, ojos abiertos, respiración —escribe Joaquín González Muela en *Sail before the wind*— han sido la sólida base de la física, no metafísica, de Guillén», quien a su vez en *Cántico* ha escrito: «Lo profundo es el aire.» Habida cuenta de la importancia de este último elemento en la poesía de Guillén, resulta oportuna la siguiente observación de González Muela: «Desde el primer *Cántico,* ventanas y balcones están abiertas para ver bien o para que el aire pueda llenar nuestros pulmones... Guillén ha proseguido creando su símbolo, que nada tiene que ver con Eolo o con el San Cristobalón de Lorca. Tampoco podemos pensar en una reacción asmática o en un romántico fascinado por el vendaval. Es aire puro, esa ráfaga deliciosa que ahora debemos buscar lejos de la atmósfera venenosa, contaminada de nuestras ciudades. No sólo los pulmones: también la mente agradecería un hálito del aire poético de Guillén.»

En el más extenso de los trabajos recogidos en esta entrega, titulado *Rereading Jorge Guillén,* Ricardo Gullón pasa revista a varios de los lugares comunes acuñados por la crítica a propósito del gran poeta: evasión, magisterio de Valéry, etc. Sobre el primero de estos puntos, y refiriéndose al Guillén de *Cántico,* atinadamente Gullón señala que «proponer la belleza natural como objeto de contemplación y consuelo no significa evadirse de nada. Significa señalar, entre la violencia y la opresión, un pequeño lugar para la felicidad y la esperanza. El espíritu guilleniano de alegría —concluye— puede ayudarnos, puesto que no surge de un Panglossismo estúpido, sino de la confianza suprema en el hombre». En cuanto al segundo, el tan debatido problema de la influencia de Valéry sobre Guillén, el crítico lo analiza en trazos ágiles y certeros que por mi parte sintetizaría del siguiente modo: a diferencia de Valéry, a quien sólo está ligado por una cuestión de disciplina, de rigor intelectual, Guillén demanda una existencia que pueda ser vivida sin sujeción a modelos de ninguna especie, donde las fuerzas de la libertad jubilosa vivan constantemente sobresaltando al yo de su letargo.

En *The long poem of Jorge Guillén,* Mario Luzzi define su obra como uno de los monumentos de la literatura moderna; el gran poeta americano Archibald MacLeish, en un breve *Greeting* manifiesta igualmente su fe en la perdurabilidad de esta poesía. Por su parte, Orestes Macrí, en el más insignificante de los trabajos recogidos, «Phono-symbolism in *Cántico*», se prodiga en seis páginas de ociosas (por no calificarlas de otro modo) divagaciones. Salvador de Madariaga lo coloca, junto con Rafael Alberti, en la cumbre de la poesía española (la viviente, claro está), y finalmente Fernand Verhesen estudia, en *The*

Clarity in Action *of Jorge Guillén,* la dualidad de secreto y transparencia que básicamente configura este sistema poético. Deliberadamente he dejado para el final de esta reseña la «Estrofa» a Jorge Guillén con que Rafael Alberti, desde su retiro romano, suma poéticamente su voz al merecido homenaje contenido en esta entrega magnífica de *Books Abroad:*

De tanta primavera oscurecida,
de tanta voz que se tragó la mar,
tanta preciosa sangre, tanta herida,
tanto lento morir, tanto llorar,
queda aún en la cima de tu vida
ese arrebol que nunca el viento ha de apagar.

JUAN CARLOS CURUTCHET

DOS ANTOLOGIAS DE JOSE MARTI

JOSÉ MARTÍ: *Sobre España.* Los Clásicos, Editorial Ciencia Nueva. Madrid,1967; 178 pp.

Igualmente seleccionado por Andrés Sorel, gran estudioso del prócer cubano, se presenta esta antología de Martí referida principalmente a recoger algo de lo mucho que Martí escribió sobre España, y teniendo como base los artículos publicados en el diario de Caracas *La Opinión Nacional,* dentro de la sección que Martí llevaba con idea de dar a los lectores americanos noticia de la vida política y cultural europea.

En la misma línea, el libro recoge el pensamiento de Martí respecto a la revolución en relación a España. A través de una serie de estudios sobre la revolución española, de cartas, e incluso de algunos folletos. Con todo ello, unas veces transmitiendo informaciones periodísticas, otras, textos y párrafos literarios y algunas incluso poemas, el libro nos somete a juicio de residencia el pensamiento de uno de los hombres mejor dotados para la literatura y el periodismo que ha alumbrado Iberoamérica.

Es una experiencia curiosa leer este libro, reuniendo el pensamiento de Martí sobre España, después de haber dado lectura a sus artículos sobre los Estados Unidos, ya que ambas selecciones denuncian y evidencian estar presididas por preocupaciones completamente distintas. Los problemas de la política y de la revolución, las relaciones

España-Cuba en los últimos tiempos de la dominación colonial, la vida cultural y política del país en los años finales de un siglo fecundo, están animados e iluminados por un sentido revolucionario que rebasa las coordenadas de espacio y tiempo, que no es cantonal ni local, ni obedece a los imperativos de su época, sino que, en conexión con los grandes problemas del cambio de las estructuras en España e Iberoamérica, el pensamiento de Martí toma una dimensión y una fuerza pocas veces alcanzada, al tiempo que se hace vigorosamente actual y prácticamente presente.

Cuatro rúbricas diferencian el libro; la primera «Política y revolución», recoge los textos a los que hemos aludido, mientras que en la carta inconclusa a Manuel Mercado, separado del texto anterior por una distancia de más de veinte años, se cierra de manera rica y absoluta el ciclo de este pensamiento revolucionario.

La segunda parte tiene un aspecto marcadamente social, está formada por las crónicas de 1881 y 82; las cortes, los debates parlamentarios y las reivindicaciones políticas, aparecen descritas con un sentido magistral y armonioso de la empresa literaria. Otros fragmentos de esta parte son brillantes cuadros de costumbres, dotados de una profunda inquietud y vocación social.

La tercera rúbrica se titula «Españoles en Cuba», y realiza un buen análisis de personalidades y un retrato escueto y eficaz de estos emigrantes españoles que enriquecían su nueva patria y al mismo tiempo eran lo primeros en dar acogida y comprensión a las ideas emancipadoras, porque, como dice Martí, «los españoles buenos son cubanos». Casi podría ampliarse esta idea, diciendo que los buenos españoles son siempre iberoamericanos de vocación y decisión.

La cuarta parte del libro va dedicada a recoger párrafos poéticos y textos culturales, entre ellos un hermoso estudio de Goya, prodigio de criterio y expresión, verdadero ejemplo que a través de los años nos da José Martí de lo que es una crítica artística, clara, social y responsable.—R. Ch.

José Martí: *En los Estados Unidos.* Edición, prólogo y notas de Andrés Sorel. El Libro de Bolsillo. Alianza Editorial, Sección Clásicos, Madrid, 1968.

Entre las nuevas tendencias de nuestra civilización de masas cobra especial atención y relieve la edición de libros de bolsillo y, en general, la popularización de la tarea editorial mediante la incorporación

a los repertorios bibliográficos de colecciones caracterizadas por una presentación sobria y pulcra pero nada lujosa y por un precio reducido. España, que ha tardado algún tiempo en incorporarse a esta tarea de la que ella en otras épocas había sido promotora, presenta en la actualidad algunas colecciones de este género realmente modélicas y ejemplares; entre ellas destaca con luz propia la colección «El Libro de Bolsillo» de «Alianza Editorial», que ha totalizado 104 tomos en un tiempo verdaderamente record y sobre todo con una variedad de criterio que demuestra su gran conocimiento de los problemas de la literatura de masas y el excelente cuadro de colaboradores de que dispone.

La colección se ha dedicado principalmente a dos tareas del mayor relieve: por una parte, a editar directamente o en traducciones desde sus ediciones originales aquellos libros que permiten al lector tomar pulso y dimensión de los fenómenos de la más reciente actualidad y, en el mismo sentido, las obras literarias de más impactiva novedad. Junto a esta tarea de primera edición y satisfacción de las tensiones y necesidades que surgen de lo nuevo, la colección ha realizado una excelente tarea, volviendo a poner en la mano y en la atención del lector obras que habían obtenido un gran éxito, pero cuyas ediciones se habían agotado, y aquellos libros que por unas u otras razones, aun señalando y testimoniando una época, no habían recibido nunca la atención merecida.

A este último tipo pertenece el libro que recoge escritos periodísticos de José Martí aparecidos en algunos diarios iberoamericanos, principalmente en *La Nación,* de Buenos Aires, en el diario mejicano *El Partido Liberal,* en el diario de Caracas *La Opinión Nacional,* en el rotativo uruguayo *La Opinión Pública,* y en otras importantes publicaciones latinoamericanas e incluso norteamericanas. Nos hallamos, por tanto, en presencia de uno de tantos libros americanos gestado por una tarea periodística, por la de un hombre de carácter excepcional al que nuestra época presente está volviendo a descubrir, por un lado, con la serenidad y el sosiego que su obra merece; por otro lado, con una violenta carga polémica y dialéctica que quizá favorezca y beneficie la comprensión de esta figura digna de ser rescatada del fondo del olvido en el que ha permanecido su obra, aun cuando su nombre sirviera como tópico, político quizá, en más ocasiones de las necesarias.

La personalidad de José Martí (1853-1895) ha cobrado un singular relieve y ha alcanzado una considerable popularidad, tanto en los países de habla hispana como en el resto del mundo, desde que el régimen de Fidel Castro se ha proclamado su continuador y ha in-

cluido su obra, junto a las de Marx y Lenin, en el patrimonio ideológico de la revolución cubana. Historiador, comentarista y político, periodista, poeta, dramaturgo, Martí es, en cualquier caso, uno de los mejores escritores de lengua castellana que América ha dado en el siglo XIX.

En los Estados Unidos, serie de trabajos escritos en la época de su largo exilio en aquel país (1880-1895), permite apreciar sobre todo su talento de ensayista y sus excepcionales dotes para la generalización teórica a partir de acontecimientos concretos. El funcionamiento de las instituciones políticas, los problemas raciales, el proceso de concentración económica y el expansionismo de los Estados Unidos son algunos de los temas que el dirigente de la independencia de Cuba analiza en estos artículos con una lucidez y capacidad de previsión suficientes como para que puedan aún ayudarnos a comprender nuestro presente.

El libro comienza con una introducción en la que Andrés Sorel nos demuestra su fino talento de crítico e interpolador para dar la dimensión exacta de la existencia y las actitudes de un intelectual iberoamericano ante el fenómeno prodigioso de los Estados Unidos en esta época crítica en que se inicia su marcha ascendente hacia el dominio del planeta.

En seis grupos se alinean estas crónicas martinianas: las primeras bajo el título «Crónica de los Estados Unidos», son la más original miscelánea de sucesos diversos, compuesta con envíos o fragmentos de envíos dirigidos a *La Nación,* de Buenos Aires, y en los que se recogen acontecimientos tan dispares como la muerte del asesino del Presidente Garfield, el terremoto de Charleston, la Fista de la Estatua de la Libertad, la toma de posesión de un Presidente de los Estados Unidos y, sobre todo, el surgimiento de un nuevo pueblo, una de las crónicas más interesantes que pueden leerse, publicada en 1889 en *La Opinión Pública,* de Montevideo, y narración espléndida del nacimiento de una comunidad en el territorio de Oklahoma.

El segundo grupo de crónicas es el de mayor valor doctrinal y, de manera extraña, el de más tremenda actualidad; en él, bajo el título «Unidad y racismo», se reflejan extraordinarias imágenes de muerte y violencia, terribles documentos del odio racial en los Estados Unidos, que prácticamente no ha cambiado desde la época en que fueron escritas las crónicas.

El tercer grupo se titula «Aspectos sociales», está en la misma línea de violenta crítica contra la durísima y cruel sociedad de los Estados Unidos, que ya entonces prometía su jactanciosa barbarie de hoy; el tema de estas crónicas es fundamentalmente la lucha sindical en

los primeros años de transformación industrial en los Estados Unidos. Martí, que tiene la fortuna y también la desgracia de asistir a huelgas, motines, y sobre todo a las tremendas represiones obreras de la época, cuenta con un estilo apasionado y entusiasta, que es un verdadero modelo de la literatura social en nuestro idioma, los distintos problemas de la Sociedad americana; la profunda desmoralización de sus clases altas, las estafas, las tremendas jugadas de bolsa y el mundo de iniquidad con el que se crea la sociedad industrial más poderosa del universo.

En este mismo apartado y bajo el título «La procesión moderna», Martí narra una manifestación de la época, una celebración y al mismo tiempo una profunda crítica en la que los obreros ridiculizan el sistema que los tiraniza, afirmando sus grandes imperativos de solidaridad.

Bajo el título «Un drama terrible», Martí hace una apología del terror social de los años 90, cuando socialistas, anarquistas y sindicalistas, acusados de crímenes que no habían cometido, eran condenados a muerte en juicios de tremenda irregularidad. La muerte de Spies, Fischer, Engel y Parsons y el suicidio de Lingg, condenados todos ellos bajo la acusación de haber matado a un policía y ejecutados un 1 de mayo, que ha dado a la fecha su perfil internacional de Fiesta del Trabajo, da lugar a que Martí exhiba, por una parte, sus criterios sociales, su ideología de convivencia y justicia social y, por otra, su excelente estilo de narrador y de gran cronista.

Todo no es crítica en este libro, también asoma en el apartado cuarto un buen resumen de semblanzas de hombres americanos, en el que no se regatea el elogio al poeta y al pensador que lo merecen, pero en el que también se incluye el general Grant y el bandido Jesse James, para dar una visión completa de cómo son los hombres en esa tierra de pasión y violencia.

El apartado quinto se titula «Aspectos culturales»; va en él una excelente crónica publicada igualmente en *La Nación,* de Buenos Aires, en 1888 y titulada «El Arte de los Estados Unidos». Completan el conjunto y nos facilitan una idea clara de lo que era la sociedad de la época artículos diversos sobre libros, colegios, universidades y ciencias.

Por último, la obra se completa con uno de los tres grandes artículos americanos de Martí, el titulado «Nuestra América», que junto con «Mente Latina» y «Respeto a nuestra América» representa el mejor conocimiento y el mejor testimonio para valorar lo que era en sus lineamientos ideológicos el pensamiento americano de esta gran figura.

Leer en 1968 a este fenómeno del pensamiento y su expresión que fue el gran líder cubano es un espectáculo apasionante en cuanto que

en gran parte asomarse a su testimonio es comprobar el cumplimiento de profecías y sobre todo la razón que los procesos históricos han dado a su fino diagnóstico de fin de siglo. El entusiasmo, el sentimentalismo, y la actitud de exacerbado humanismo del escritor no quita actualidad e interés a este ejercicio apasionante que la obra nos ofrece. RAÚL CHÁVARRI.

UN LIBRO SOBRE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI

La arquitectura española del renacimiento ha merecido dos estudios dedicados a analizarla en su conjunto: el de José Camón Aznar, *La arquitectura plateresca* (1), y el de Fernando Chueca Goitia, *Arquitectura del siglo XVI* (2); recientemente, el primero de estos dos autores ha publicado un nuevo trabajo sobre el tema (3). Paralelamente han ido apareciendo estudios sobre los arquitectos y monumentos, faltando, en cambio, los que se refieren a zonas regionales más o menos extensas. La aparición del libro de Damien Bayon, *L'architecture en Castille au XVe siècle. Commande y réalisations* (4), podría parecer que pertenecería a estos últimos, pero por su planteamiento desborda los límites de un área geográfica. Aunque el autor estudia la arquitectura española del siglo XVI en Castilla, entiende esta limitación con un criterio amplio, incluyendo todos los monumentos que se realizan en este período en las dos Castillas, Galicia y León, Andalucía y Murcia y país vasco, es decir, de aquella zona perteneciente al dominio castellano. Se salvan, así, las limitaciones del concepto de escuela que desde el siglo XIX viene aplicándose de una manera insistente en la mayoría de los estudios artísticos.

Si la limitación inicial que parece desprenderse del título de la obra queda de esta manera salvada, otra, no menos espinosa, como es la de la cronología ha sido inteligentemente entendida por el autor. En el siglo XVI se realizan en la península obras de tendencia y significación muy diferentes. Hay que pensar que mientras se construye El Escorial, la obra purista por excelencia de la arquitectura de este pe-

(1) Madrid, 1945; 2 vols.
(2) *Ars Hispania*. Madrid, 1952.
(3) «La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI.» *Summa Artis*. Madrid, 19......
(4) París. Editions Klincksieck, 1967; 300 pp. v 48 lams.

ríodo, en Segovia y Salamanca se construyen sus dos catedrales nuevas siguiendo formas y soluciones típicas del gótico. Es frecuente encontrar que en los estudios de nuestra arquitectura del siglo XVI no se incluyan estos monumentos por entenderse que su análisis ha de ir referido al estudio del gótico español. En realidad, lo más interesante es lo que ha hecho Bayon: estudiar conjuntamente en un mismo libro edificios tan dispares como la catedral de Segovia y la de Granada. Para ello, el autor parte de una apoyatura histórica y de un método sociológico que le lleva a señalar por qué en una misma época se producen edificios estéticamente tan dispares. En este sentido, es fundamental el planteamiento de todo el libro analizando las obras a raíz de aquellos grupos sociales que hacen los encargos. Sin Felipe II no se comprende El Escorial como no se explica la floreciente arquitectura de la segunda mitad del siglo XV sin los Reyes Católicos, los nobles y los prelados impulsores de las artes.

Resulta sugestivo desde su planteamiento el estudio de Damien Bayon. Entre los esquemas a que estamos habituados su obra presenta un dinamismo y vitalidad que hacen del tema que estudia algo lleno de vida y con un enfoque original y moderno. El autor comienza haciendo un análisis de los principales impulsores de la arquitectura española de los últimos años del siglo XV y de toda la centuria siguiente. Junto a los reyes existía una nobleza de extraordinario interés para entender la penetración de soluciones nuevas y la realización de un número importante de monumentos. Lo mismo cabe afirmar respecto a los prelados preocupados por el desarrollo de las artes. Es un hecho evidente que Damien Bayon acierta a probar cumplidamente, la estrecha relación entre el monumento y el mecenas que lo impulsa. De esta manera la visión de esta etapa de nuestra arquitectura aparece planteada y narrada de una manera viva, histórica y convincente.

En los siguientes capítulos el autor analiza los monumentos reales, civiles y religiosos y las principales fundaciones de nobles y prelados. A esto sigue el estudio de los monumentos más característicos del período cuya estructura sirve como base para comprender los principales tipos arquitectónicos. Concluye con un análisis estilístico de las principales realizaciones que viene a completar lo analizado anteriormente. No se trata en esta nota bibliográfica de comentar una por una las diferentes partes del libro, sino de señalar el interés que tiene en su conjunto por la originalidad de su enfoque y planteamiento. Pero sí es preciso hacer mención de otros aspectos que avaloran también el libro. Me refiero a la bibliografía que acompaña al texto, a las tablas cronológicas del final, cuya utilidad no es preciso señalar,

y al índice, con noticias y referencias, de los principales monumentos españoles de esta época. Se trata de un pequeño diccionario que contribuye a que, junto a la utilidad que presenta el planteamiento, tenga esta otra de obra de consulta.

El libro, al que encabeza un prólogo de Pierre Francastel, está bien editado, en un tamaño manejable y en edición cuidada. Sin haber sido publicado con el lujo con que editan los libros de arte algunas casas editoriales, en detrimento muchas veces del contenido del libro, el estudio a que nos hemos referido tiene todo lo necesario para poder calificar su edición de cuidada. Una serie de reproducciones acompañan el estudio de Damien Bayon. Todas ellas son fotos en las que se presenta un panorama gráfico nuevo. Estamos acostumbrados a ver siempre las mismas fotografías publicadas una y otra vez. Las realizadas por el autor nos presentan un reportaje original y atractivo de nuestra arquitectura del siglo XVI desde un planteamiento gráfico nuevo y actual como el enfoque que tiene el libro.—VÍCTOR NIETO ALCAIDE.

EL PRIMER LIBRO DE JUAN LUIS PANERO

Recuerdo: fue hace dos años. Estábamos citados con otros poetas (Paco Brines, Luis Feria, José Luis Pernas) en casa del también poeta, y amigo entrañable, Manuel Padorno. Aquella noche, como tantas otras noches sabatinas de Madrid, nos reuníamos para leer unos versos y cambiar impresiones. Aquel día, sin embargo, no pude acudir a la cita. Tuve que contentarme con conocer de oídas, pocos días después —y de leídas más tarde—, los poemas de Brines y Panero. Esperaba con mucho interés —después de leer en *Cuadernos* alguna selección de sus versos— un libro completo de Juan Luis Panero, poeta que al tiempo de llevar en su apellido el testigo de una dinastía, lleva sobre sí, por la misma razón, una responsabilidad mayor si cabe: no abandonarse a las posibles facilidades que por tal motivo pudiera obtener.

De Juan Luis Panero, sigo recordando, me repetía Padorno un poema sobre todos «Unas palabras para John O'Connor», y la cantilena, la salmodia elegíaca «¡Oh John, hijo de John»!, se me fue metiendo en el alma y aumentaba mi interés por el poeta. Ahora me

(1) PANERO, JUAN LUIS: *A través del tiempo.* Ed. Cultura Hispánica. Madrid, 1968, 87 pp.

complazco releyéndolo. Pero su libro (1), recientemente aparecido, ha significado, en su conjunto, todo un descubrimiento para mí. Junto a novedades importantes, junto a presencias, a enclaves completamente actuales, descubro toda una trama, una laboriosa andadura que parte de muy atrás, de nuestro más verdadero y genuino clasicismo poético. Es lo primero que salta a la vista cuando abrimos el libro: Juan Luis Panero no es un poeta con prisas, masculla bien su materia poética, se podría decir que la rumia pacientemente, sacando a los temas todo el partido posible. Pule y trabaja el verso con paciencia de orfebre hasta considerarlo apto para la vida, entonces publica un grupito de versos, sin falsa presunción, cargados de vida, entrañablemente reales y palpables.

Cada uno de estos poemas se enfrenta valiente y abiertamente a las cosas y a las situaciones de un hombre, el poeta, e intenta penetrarlas, arrancarles su más sincera razón de ser. Panero es un hombre observador por naturaleza, pero esta observación es una observación exigente, reclama la presencia de los sentidos, de lo palpable, de lo presente, del momento del goce de las cosas; de donde surge, consecuente, un poder moralizador, un valor ético directo en todos estos versos conectados con el tiempo del antes («El bosque del ayer»), con las evocaciones entrañables de lo perdido —pero gozado en su momento—; con el tiempo presente («Los seres y los hechos»), donde Juan Luis está vivo y actuante, donde intuye realidades inapelables que faltan o que no se logran alcanzar; y, por último, con el tiempo venidero, con las búsquedas —siempre el deseo de encuentro, de contacto— de otras situaciones, otros lugares y otras realidades («Escrito en Londres»). Pero siempre, sea como fuere, penetre el ambiente o tiempo que penetre, nuestro poeta tiene una sola y mantenida servidumbre: la realidad. Juan Luis, cuando escribe, rinde tributo a la verdad. A su verdad como hombre preocupado por su historia y por su ser. Por eso —repito— sobre todas las cualidades, importantísimas, de Juan Luis Panero, yo destacaría su fuerte poder moralizador, sus dardos fríamente lanzados contra lo que él sabe —y lo sabe porque lo ha experimentado sensorialmente—, va minando la personalidad del individuo, desgastando al hombre «a través del tiempo».

Recreación metafísica

Juan Luis Panero se va llegando progresivamente a las cosas, a los objetos más cercanos. También se alcanza este contacto con personas y situaciones, a través de un claro y decidido ejercicio de los sentidos. Así, a la vez que el poeta se somete a las cosas, se posesiona de ellas,

las usa, manipula con ellas, recreándolas luego en función de las relaciones sensoriales que se han producido. Es indudable que, sin perder contacto con la realidad inmediata, sin dejar de mantener el valor popular y directo que sus versos tienen, Panero se abre camino en los campos llenos de sugerencias que componen el valor humano de las cosas y de las situaciones. Y a pesar de haber valorado todo, a pesar de entablar ese conocimiento tan profundo y verdadero:

Paseas y sientes, cómo tu voz
se pierde en otra voz
más oscura y más grave.
Alegre fue aquel día.

este contacto, una vez perpetrado, deja un poso de desengaño, de desencanto, un cansancio melancólico que le hace descubrir lo falaz y fugaz del contacto:

Oye ahora, pasar
el tren, el tiempo,
sigue en tus ojos el asombro
y está sola tu mano.

Existe como un movimiento regresivo en ese sentimiento, en el verdadero impulso integral y total de los sentidos, cuando al fin, después del conocimiento, se muestra el verdadero tacto del mundo, cuando se descubre que el tiempo ha consumido parte de la existencia, en un surgir y perecer ondulante y sucesivo.

Ya es lo suficientemente significativo que Juan Luis Panero inicie su primera parte del libro con estos versos de F. Scott Fitzgerald:

Busco los días claros del pasado otra vez...
Pero sólo encuentro la monotonía
de las interminables avenidas lluviosas.

Aquí está plenamente sintetizado el objetivo hacia el que apunta Panero, ahí se manifiesta gráficamente ese movimiento regresivo, de vaivén, al que hemos hecho alusión: un *buscar* anhelante, una pregunta insistente que ha de resolverse por vía de la experiencia sensorial y un *encontrar* las más de las veces melancólico o frustrado.

También por esta razón, yo diría, el esquema de la poesía de Juan Luis Panero es bien sencillo y elemental. Su intención está clara desde el comienzo. No hay alambicamientos, ni exquisiteces, pero tampoco será una poesía hecha a la ligera, sin un estudio previo y profundo. Poesía emotiva, sí. Pero fraguada en el trabajo, en la observación y hasta en la posesión misma de la materia y los temas con los que se ha trabajado y sobre los que se ha tratado.

La escritora chilena Concha Zardoya escribía acerca de la poesía de Vicente Aleixandre (2): «Es un mundo [el de «La Destrucción o el Amor»] en que los términos *destrucción* y *amor* se equivalen, se reemplazan, se sustituyen, se identifican especialmente frente a las usuales opiniones contrarias. La conjunción «o» es desposeída de su valor disyuntivo para asumir una función identificativa semejante a la del signo = en las matemáticas. Amar, pues, es morir y destruirse. El amor, en consecuencia, es destrucción, es muerte. Pero, a la inversa, la muerte es amor. Tal creencia se enlaza con la de los románticos, en general inspiradas ambas por la misma fuerza».

Quizá sea prematuro, según el esquema que me he propuesto para la presente nota, señalar ya la filiación aleixandrina de Panero tan clara, a mi entender, en la forma con que estructura su verso y sus poemas fundamentalmente estróficos. Pero la verdad es que la presencia de Vicente Aleixandre se muestra de forma bastante clara en ese neorromanticismo de Juan Luis Panero. Esta equivalencia que señala Concha Zardoya para el poeta andaluz, nos puede ser útil también —aunque con ciertas reservas— para asomarnos al tratamiento del binomio *amor-muerte* en los versos de «A través del tiempo». Naturalmente, pueden existir —repito— diferencias tales como la consideración inversa de la igualdad en Aleixandre, que en Panero es menos clara. Pero estoy por afirmar que la equivalencia existe, y no sólo en el amor *hombre-mujer,* sino en el sentimiento amoroso total que abarca la poesía de Juan Luis Panero.

La muerte en Panero tiene un sentido integral, metafísico también, pero sin que nadie deje de percibir su sentido irremediablemente presente del lento devenir hacia la muerte, no sólo corporal ciertamente. Cuando está próximo el final de cada poema, es como si el poeta, desilusionado, con el sabor de lo que ya no queda en los labios, con el regusto de lo que se va perdiendo lentamente, flaqueara, se abandonase a la soledad, dejase testimonio de lo que ha mordido una vez más su ansiosa búsqueda de experiencias:

Callamos.
Sólo cuerpos desnudos
entre arrugados pliegues.
Sólo rostros y manos palpando su tristeza
y una ciega ternura, de pronto estremecida.
No hay mayor soledad. Comienza el día.
Desde hoy conocemos el sabor de la muerte.

---

(2) ZANDOYA, CONCHA: *Poesía española contemporánea.* Ed. Guadarrama. Madrid, 1961, pp. 439 y ss.

Desde que se produce el silencio, desde que el abandono se ha perpetrado, el poema se precipita envuelto en una amarga reflexión, resultado de una ansiada experiencia ya consumada. La repetición de ese adverbio *sólo*, para desembocar en el sustantivo *soledad*, piden inmediatamente el perfecto y acabado último verso, de unas dimensiones y un dramatismo insospechado. Resultado, único resultado positivo: el conocimiento de la muerte. Una muerte que se ha desencadenado, precisamente, como consecuencia de la entrega, como tributo que ha de pagar el hombre una vez ganado totalmente para el amor que si, por una parte, lo hace poseedor, conocedor pleno de las cosas, por otra lo condena a ese desgaste moral, a esa muerte, porque precisamente ahí está la solución de su entrega.

«La existencia —sigue diciendo Concha Zardoya— es dolorosa para el poeta y el mundo también lo es, ya que en él la felicidad huye como una nueva sombra o una mariposa del hombre que la persigue. Sin embargo, aun así, el poeta ha de amar en medio de tanto dolor, aun a sabiendas de que se destruye amando»; de que —añadiríamos— se va quedando progresivamente en esa entrega.

Los seres y los hechos

Si ahora entramos en la segunda parte de este libro importante, cuyo análisis no puede abarcar exclusivamente los límites de un comentario como éste (tendríamos que volverlo a considerar dentro del contexto de una obra siguiente que desde ahora esperamos de Panero), volvemos a encontrar una cita ahora de José Hierro, y referido a los hechos y personas, pero sustancialmente igual a la primera:

¡Y la verdad! ¡Y la verdad!
Buscada a golpes en los seres,
hiriéndoles e hiriéndome;
hurgada en las palabras;
cavada en lo profundo de los hechos.

Y el primer poema, «Extraño oficio», que denuncia la presencia del poeta como observador, como testigo de su obra, dándola a los demás. Su alusión a José Angel Valente me parece más que significativa, y trae consigo la inclusión de Panero en una línea de poesía épico-intelectual (aunque sin perder su carácter propio) que destaca por la pre-

cisión, por la claridad, aun en los aspectos que se podían prestar a cierta vaguedad expresiva.

... ...
Poeta de esta hora, testigo abierto tantas veces
de injusticia o de lágrimas, silencioso participante en ellas
... ...
Extraño oficio, viejo como los árboles,
y como las rocas firme a través de los aciagos días,
hasta llegar a este momento, ante el blanco papel,
que antes fuera dorado pergamino,
canción del pueblo humildemente recordada.

En estos versos del poema citado más arriba podemos descubrir esos rasgos que hemos aludido como fundamentales: el *poeta testigo* y además *participante,* para llegar a transmitir ese mundo, conocido y compartido, a los demás, o mejor: devolverlo al pueblo, pues de él ha surgido la realidad, la verdad, la historia misma que el poeta vive. Pienso en Panero como un poeta vivamente preocupado por el hombre y dando testimonio a este mismo hombre de lo que cree necesario tras una experiencia siempre vivida, siempre real. E inmersa en su tiempo actual, como diría José Luis Cano comentando el libro de Panero (3).

Pero no todo acaba aquí. El poeta, además, nos lleva de la mano, nos enfrenta a las cosas y nos va mostrando, con admirable pulcritud, qué hay en ellas y en su más puro ser íntimo. El poeta entonces se adensa, adquiere mayor calidad y contenido. La sensación parece como si se atornillara, paulatinamente, hasta calar bien en lo hondo de los objetos representantes, mojones que atestiguan externa e internamente la total realidad del hombre.

Es posible que sea verdad lo que dicen,
que estos fragmentos, roca quebrada,
tuvieran un día, sonrisas, lágrimas.
Que en esta oscura mancha de carbón,
posible brasa ahora de estufas o brasero,
habitaban, pobladas ramas rumorosas,
pájaros, agudos trinos incansables
bajo la luz ardiente de la primavera.

Así reza, esperanzadamente, pasmado ante la yerta presencia de aquellos «Fósiles y minerales» que habitan, incógnitos, las salas del

(3) Cano, José Luis: *El libro del mes.* Insula. Madrid, abril 1968.

museo, los versos iniciales del poema así titulado. Y el poeta se afana en creer que esto sea así, que

... ... no todo está muerto,
que un latido de lejana humanidad aún nos acerca.

Es —a mi modo de ver— el poema más dramático del libro. No me sustraigo a la tentación de transcribir los versos finales, cargados de una acuciante y patética lección crítico-moral:

Os imagino más poderosos que el tiempo tan temido,
porque espíritus, plantas, hoy me dáis testimonio
de su inútil dominio.

Aquí está, cabalmente trazada, la presencia inútil del tiempo, devorador incansable, barquero heraldo de la muerte misma. Aquí está el mundo ético de Juan Luis Panero, testigo de la destrucción del hombre que se aferra al último asidero, a la increíble presencia de la existencia fosilizada.

En lo que sí me gustaría insistir es en esa portentosa voz viva, cálida, de los versos de Panero que se asientan en las sensaciones, en el conocimiento empírico de las cosas. El desarrollo del poema «Los fantasmas del vino» va despejando, progresivamente, las incógnitas nunca bien conocidas —aunque siempre presentes— de las relaciones humanas vistas desde dentro. He aquí la poderosa fuerza de este poeta.

Otro día, uno más, vestirá tus huesos
y el protocolo de la comprensión perdonará tus leves faltas.
Los fantasmas del vino, agazapados, en tenaz espera,
su segura ocasión de revivir aguardarán.
Ya los conoces, también conoces su poder,
... ...

Sabes, conoces, la posibilidad de evasión es inútil: ahí, en y con ellos, hay que vivir. Por más que «el protocolo de la comprensión» olvide las faltas.

Escrito en Londres

Panero titula así la tercera y última parte de su libro. El título entraña no sólo una localización geográfica, sino que, por sí mismo, supone una referencia tácita a una polarización de las sensaciones, los recuerdos y la realidad. Lo presente, lo escrito (= vivido, sentido) en

Londres y lo ya conocido nuestro, lo propio del poeta. Se actúa entonces en dos mundos: el presente y el evocado. Y la evocación vuelve a ser melancólica; es como si la presencia feroz del recuerdo se incrustase en la vida, en el ser mismo del hombre, y lo siguiese implacablemente, desarrollando luego esos dos planos con los que ya Panero ha jugado desde el comienzo mismo de su libro. Desde el título mismo, diría yo.

Títulos como *Lo que queda después de los violines,* que tendría que trascribir íntegro, y poemas como ese que ya hemos nombrado al comienzo, «Unas palabras para John O'Connor», nos dejan ya definitivamente instalados en el verdadero mundo total de Juan Luis Panero. Escribe en el segundo de ellos:

Triste como unos zapatos viejos bajo la lluvia triste,
triste como un perro sarnoso abandonado
o más aún, como un domingo inglés,
triste llega tu música y tus palabras avientan la ceniza
mientras toda la amargura se desata en su frágil sonido.
Sin embargo, te pido que no dejes de tocar,
¡oh John, hijo de John!, aunque te duelan los dedos sobre las cuerdas de metal.
... ...

Con qué tono mansamente suave, dramáticamente ingenuo, desliza Juan Luis Panero el término *triste* y con qué también infantil tragedia entona la salmodia humanísima y definitiva del último verso. Y el recuerdo está ahí, no expresado sino presente en cada palabra, en su colocación en el verso—en el versículo, si queremos ser más precisos—, en cada total expresión. Y el recuerdo está porque el poeta comprobó sensorialmente todas y cada una de aquellas notas tristes en aquel vallejiano *domingo inglés.* Y, en fin, adquiere su total valoración porque Panero no lo guarda, no lo deja en pura especulación, sino que lo entrega al lector siguiendo ese propósito de moral práctica que le es tan querido.

Epitafio frente a un espejo

He señalado hace muy poco que *Escrito en Londres* era la última parte del libro. Realmente, en la estructura teórica, así es. Pero quisiera ser más preciso. Se me antoja como verdadera última parte, el último poema, «Epitafio frente a un espejo», cuyo título ya, por sí mismo, es aclaratorio. El poeta ha alcanzado en él una culminación, un respiro momentáneo. Después de volcar su sensación, se enfrenta con

su propia imagen y le confiesa admonitoriamente que es entonces cuando empieza la lucha, una vez poseído el conocimiento y, por tanto, una vez que ha hecho suyas cosas y situaciones.

Dura ha de ser la vida para ti
que a una extraña honradez sacrificaste tus creencias,
para ti cuya única certidumbre es tu recuerdo
y por ello, tu más aciaga tumba.

Aquí empieza entonces una nueva etapa, un nuevo camino. Panero abre su poesía a nuevas intuiciones y posibilidades. Y se propone entonces, con una también asentida fuerza interior, hacer frente a esa dura oposición que le saldrá de entonces en adelante, como causa del compromiso adquirido previamente con el mundo, las cosas y las gentes. Y surgirá, como dice, en «la patria de tu adolescencia»; cuando se vea

... ... morir el deseo,
la juventud, todo aquello que fuiste

cuando se despoje de oropeles

la absurda farsa que tú tanto conoces

duro el embate hasta

... ... el instante
en que veles tu memoria en este espejo:
tus labios fríos no tendrán ya refugio
y en tus manos vacías abrazarás la muerte.

La forma expresiva

El lenguaje de Juan Luis Panero se adapta perfectamente a su intención porque, se ve bien claro, el poeta se ha propuesto decir las cosas adecuadamente, con precisión. A la vez que es directo, yo diría que hasta popular (tomando este término en su total dimensión), toda vez que va recreando lingüísticamente su experimentada sensación, la construcción de los poemas de Panero se someten perfectamente a una ordenación casi, casi matemática; pero sin caer, esto también, en un barroquismo vacío, ni en un fácil retoricismo. Peligros a los que podía acceder fácilmente si se abandona a una preocupación netamente formalista. Pero Juan Luis Panero sabe qué quiere decir y cómo ha de decirlo.

Limitado por una concepción clasicista del verso —clásico a lo Aleixandre—; dentro de una construcción bien tramada, Panero trabaja el verso con una libertad admirable. El poema, a la vez que completo, se nos presenta suelto, ágil, vivo, independiente de toda norma. Aunque Panero ha sabido aceptar y asimilar —esto es prueba de un valor inequívoco— todas y cada una de las normas necesarias para que el poema se ciña, propia y precisamente, a lo que tiene que decir y no más. Y allí está el eco de la sintaxis poética clásica, en esas estructuras hiperbatónicas, en esas especies de parábola que describe su período estrófilo. Allí está presente lo más genuino de lo bien hecho.

Orden por sobre todas las demás cualidades. Pero no se pierde en modo alguno la espontaneidad necesaria. En estos poemas de Panero el orden de los diferentes elementos no sólo formales, sino ideológicos también, es realmente digno de análisis. Es una cualidad consustancial a todos ellos.

En primer lugar, el poema va repitiendo, a lo largo de sus versos, un motivo central, intuido desde el comienzo, que va a ser el eje de toda la composición. Ese motivo ha iniciado el poema y, casi invariablemente, lo concluirá siempre. Se logra así un ritmo de progresivo y lento desarrollo de las sensaciones (como si el poeta empezase a despertar a aquellas dormidas en la conciencia del lector. Y es esto lo que en realidad hace) del que participan la casi totalidad de los poemas de *A través del tiempo*. Veamos:

No hay mayor soledad
que dos cuerpos unidos en la noche,
cuando el amor no existe
... ...
Callamos.
Sólo *cuerpos desnudos*
entre arrugados pliegues.
Sólo *rostros y manos palpando la tristeza*
... ...
No hay mayor soledad. *Comienza el día.*
Desde hoy conocemos el sabor de la muerte.

Y en otro poema, el titulado «Casa del pintor»:

Aquella tarde llovía *en Brujas, ¿te acuerdas?,*
nuestros pies salpicaban el agua de los charcos
y las gotas caían tenaces sobre los grises canales,
sobre los relucientes y húmedos tejados.
... ...

Luego, nuevamente en la calle bajo la hosca intemperie,
intentamos torpes explicarlo.
... ...
recorrimos, adolescentes asombrados,
en un abril nórdico y tempestuoso.

La situación, pues, es fundamental en Panero. El contorno, las fugaces condiciones de vida de un momento determinado, determinan también —permítaseme la redundancia— el desarrollo de aquel acontecimiento, primero; y el desarrollo ulterior del recuerdo, luego, a la hora de transmitirnos la experiencia. Sucede como si una fuerza ineluctable hiciese coincidir el hecho con una serie de circunstancias, próximas o remotas, que se van a erigir en protagonistas; que van a ser tanto o más decisivas que el hecho mismo, a la hora de convertir aquella experiencia en forma poética. Naturalmente, los términos que se repiten no son exactamente los mismos, pero sí son las mismas concepciones sensoriales, afectivas y evocadoras del suceso.

Otra ordenación —ésta rigurosísima, a lo que he podido colegir— es la gradación siempre igual en el escalonamiento de las sensaciones: tacto-vista-oído, siempre por este orden. Y cuando el poema se alarga, el orden se vuelve a repetir invariablemente. Existe, pues, una gradación de fuera a dentro que comienza con la sensación más burda, pero más nítida: el tacto; para ir penetrando, y ennobleciéndose hasta cierto punto, en la sucesiva penetración interna de la citada sensación o experiencia.

Ahora podría con estas mismas manos,
como en aquellos días del invierno,
colocar las sillas, las viejas cajas de cartón
... ...
Allí estaría el pastor, con el peso de su oveja en los brazos
y el leñador cargado de madera y costumbre.
En la fingida altura, el castillo de Herodes
se alzaría entre lanzas de alambre y sangre de niños.
... ...
Levantada arquitectura de niñez y de sueños
que, tercamente, vuelve a los ojos esta noche,
mientras la nieve verdadera de diciembre resbala por los cristales,
y hasta mí llega un olor lejano de musgo,
el rumor de un río, hecho de espejos rotos.

Este esquema —para no alargar los ejemplos— se repite un sinnúmero de veces y siempre conservando —casi de manera ritual— el mismo orden.

Por último el verbo. Todo el ritmo, toda la vitalidad del poema de Panero basada en la distribución de las formas verbales, en esque-

mas también muy estudiados y bien dispuestos. La línea iniciada al comienzo se modula, retrocede, avanza o se detiene, de forma siempre justa, apretada y con un muy buen criterio. Veamos algunos ejemplos:

Cuando la situación que se describe es de reposo, de morosidad contemplativa, el verbo se sitúa en el corazón del período, distribuyéndose los demás elementos en torno a él, como si de esquejes de un mismo tronco se tratase. La expresión se detiene, se navega en aguas calmas, se observa el contorno con gran paciencia y cuidado:

> *Terribles* son *las palabras de los amantes,*
> *aunque* estén *bañadas de falsa alegría,*
> *cuando* llega *la desolada hora de la separación.*

Y en otro poema:

> *Por la noche, con la luz apagada,*
> miraba *a través de los cristales,*
> *entre los conocidos huecos de la persiana.*

Cuando la enumeración se hace sucesiva. Cuando el poema se desencadena en un ritmo progresivo, el verbo también se va distribuyendo sucesivamente a lo largo de las estrofas, bien juntándose cuando el ritmo es más vivo, o bien apareciendo alternativamente cuando el avance es más contenido. Así en el poema titulado «Alegre fue aquel día»:

> Paseas *y* sientes, *cómo tu voz*
> se pierde en *otra voz*
> *más oscura y más grave.*
> *Alegre* fue *aquel día.*
> Oye, *ahora, pasar*
> *el tren, el tiempo.*
> Sigue *en tus ojos el asombro*
> *y* está *sola tu mano.*

La repetición primera denota la simultaneidad de las dos sensaciones. Los otros verbos se escalonan sucesivamente, cruzados por ese detenido «Alegre fue aquel día», que marca perfectamente ese retroceso en el recuerdo.

Juan Luis Panero, sin embargo, llega un poco más lejos. La presencia de la estructura libre —dentro, naturalmente, de los límites a los que hemos hecho mención— de la ordenación sintáctica le permite,

en ciertos momentos, colocar el verbo al final del período estrófico, consiguiendo una rotundidad, un tono final elevado y latente:

Los poderosos pájaros de la dicha
un breve instante anidaron en sus brazos
y dorados plumajes cubrieron los cabellos
que ahora sudor y hastío sólo guardan.

Obsérvese cómo la sucesión verbal de estos versos se concluye en el último, con el verbo al final, y cómo éste deja abierta la posibilidad, la inquietud para lo que sigue. Y continúa. Se produce como un aleteo súbito que vuelve a ser ahogado irremediablemente:

La estatua que quiso ser eterna,
herida de reproches tiembla *y* cae.

El ritmo quebrado e incierto de estas estrofas (pertenecen al poema «Qué bien lo hemos pasado, cariño mío») se concluye al final con una apretada coordinación de imágenes, que, sin embargo, no solucionan la situación agobiante de las primeras estrofas:

Esqueletos de amor buscan nuevo refugio
y un jirón de ternura cuelga del viejo y gris perchero.

FINAL

Hasta aquí lo que hemos podido entresacar de este primer libro de Juan Luis Panero. Quisiéramos hacer, en estas líneas finales, una especie de resumen, de recapitulación de estas impresiones más o menos técnicas o literaturizadas. Cerrar nuestro trabajo con nuestra impresión general de este primer libro.

Justo es confesar que *A través del tiempo* no es un primer libro titubeante. Es un libro, como dicho queda, bien hecho. Un libro que denuncia, muy a las claras, que la aparición de Juan Luis Panero en el panorama de nuestra poesía contemporánea no ha sido pura casualidad; que lo ha hecho por sus propios merecimientos. No por un relampagueante efectismo; no por el uso de un lenguaje *épatante,* desgarrado o «de impacto»; no por aprovechar frívolamente ciertos temas y ciertas imágenes de efecto radical, pero de dudoso valor. Juan Luis Panero ha sabido darnos, en este su primer libro de versos, una muestra inequívoca de lo que es una poesía verdadera, actual, con temas y con preocupaciones de hoy, cuidando también muy de cerca el lenguaje con que lo haga llegar al lector.

¿Poesía minoritaria, poesía social? Parece absurdo plantear esta disyuntiva tan manida y tan poco precisa. Ya he dicho más arriba —y vuelvo a ello— que la poesía de Panero es abierta, nada difícil. Sincera y para el hombre, para nuestro hombre de hoy, pues es éste su protagonista. Que cuide la forma de expresar, de entregar esta poesía a su lector, es cosa bien distinta. ¿Que el contacto total no se logra? No es Juan Luis Panero el culpable, ciertamente. Si su lector pasa por las cosas, por sus propias situaciones y acciones vitales sin notarlo, lógico resultará que no considere populares, humanos, estos versos que son tan suyos y tan cercanos. Juan Luis Panero ha sabido llamar la atención en esto y plantear una gran lección práctica. Cosa que es más que suficiente en nuestro ámbito actual despreciador de su ser y su existir «a través del tiempo».

Cerramos el libro, pero esperamos ya, con indudable interés, la próxima entrega de Juan Luis Panero en el que saludamos a un escritor contemporáneo de verdad.—JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN.

CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO: *La realidad y los papeles.* Panorama y muestra de la poesía argentina. Aguilar, Madrid, 1967, 633 pp.

César Fernández Moreno es un gran poeta y escritor argentino (*). Es, además, un escritor «ayudado», como dicen los que saben de brujerías. Ayudado, porque vive permanentemente de brazo con un ángel al lado derecho y un duende al lado izquierdo. Y cuando se pone a escribir, o a disertar, o a hacer poemas, o a hacer un chiste, ángel y duende le dan su manita. Sólo así se explica cómo un libro tan voluminoso, en tipo tan pequeño, sobre un tema que tradicionalmente resulta pesado (¿quién es capaz de leerse una historia de la literatura?), haya resultado en una obra fascinante, apasionante, deslumbrante de aciertos, de precisiones, de claridades. De todas las obras del género que he leído (y son unas cuantas), creo que lo único que se le aproxima es la serie de libros de Edmund Wilson sobre literatura norteamericana.

Escrito con un tremendo sentido del humor —casi negro, en ocasiones—, este libro nos da una visión clara de la «realidad» poética

(*) En prensa ya estas líneas, nos llega de Caracas la noticia de que acaba de serle concedido a C. F. M. en la capital venezolana el premio de poesía «León de Greiff»; un parabién de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS al poeta y al amigo.—N. de la R.

argentina durante este siglo. Tal vez lo vital del libro radique en que Fernández Moreno —hijo del gran poeta Baldomero Fernández Moreno— ha sido testigo de todo esto que él está escribiendo, por donde resulta que la historia de toda esta poesía es un poco su historia personal, o la de su padre, que es casi lo mismo. Sucede, entonces, que cuando Fernández Moreno nos habla de Lugones, o de la Storni, o de Martínez Estrada, o de su propio padre, o de Macedonio Fernández, o de Enrique Banchs, o de Borges, no está desempolvando monjas o nombres de catálogos. Está manipulando seres vivos, de carnes y hueso. Estos son los siete personajes-clave que Fernández Moreno utiliza para explicar la evolución de la poesía argentina de este siglo, desde el post-dariísmo de Lugones hasta la realidad actual de una poesía existencial.

Ya el título mismo de la obra resulta inquietante. ¿Por qué *La realidad y los papeles?* Veamos lo que dice él mismo al respecto: «¿Qué significa esta adición o esta oposición? La tesis general de mi libro verificable a través de los personajes y sucesos que en él se desarrollan, es que nuestra Argentina, como parte de la descubierta América, toma su punto de arranque en una originaria nada —o casi nada— cultural; y, lo que parece más grave, que esa Argentina todavía *no es* (plenamente). En 1492, América *no era* para nadie, salvo para Colón; para él mismo fue un ideal ensoñado, o tal vez una carambola geográfica: en ambos casos, no era. Para los demás conquistadores y colonizadores fue una empresa, o romántica o comercial; un poeta levemente historiador recordó que los españoles buscaban oro en ellas, y los ingleses bacalao; pero en ambos casos se trataba de un sueño. ¿Y para los criollos, para los criollos de mayo, viniendo a este triángulo argentino de la América del Sur? Para ellos no habían existido las fuentes culturales precolombinas que hoy todavía añoran los peruanos y los mexicanos, por ejemplo. Entonces, la Argentina no tuvo que ser demasiado para estos criollos: la recargaron de tan ser como no tenía y como los europeos le negaban; de allí el énfasis (que va desde Mariano Moreno hasta Leopoldo Lugones) cada vez que se trata de mencionar la patria. Entre nosotros, Macedonio Fernández, abiertamente refugiado en la nada, es el único que no ha sido endurecido ni un ápice por ese engolamiento tantas veces traducido en remisión al futuro, es decir, a lo que todavía no es. En resumen: el tiro hacia la realidad argentina sale siempre demasiado bajo o demasiado alto: o no existe nada o seudoexiste demasiado. Y bien: lo que seudoexiste son los papeles; la realidad es eso que no existe, que los argentinos debemos llevar de la nada al todo.

«En mi poema (o ensayo) "Argentino hasta la muerte", he expuesto lo mejor que he podido este escamoteo de la realidad argentina:

vea señor lo fundamental es llenar el formulario
aquí los papeles son la realidad
papeles cantan mirá que te hago la boleta se me quemaron
los papeles
nuestras cosas empiezan en una corazonada y terminan en un
expediente
el portafolio no el gorro frigio es el verdadero símbolo
nacional
como Sísifo con su roca cada argentino con su portafolio
afuera cuero de vaca adentro expedientes de vacas
hay tantos expedientes al final todo parece nada

«Para el lector no porteño, aclaro los significados: *papeles cantan* significa que la prueba de un hecho, para ser eficaz, debe darse por escrito; *hacer la boleta* significa vencer, derrotar a alguien, y ello deriva de la boleta que los inspectores de tránsito formulan a los infractores; *quemarse los papeles* a uno significa que fracasa en algún negocio o episodio de su vida. Como se ve, el papel asume siempre la significación (iba a decir el papel) de lo válido, lo efectivo, lo *real*. Es decir, quien domine los papeles dominará la realidad (la realidad real, la que sirve para la vida práctica, no la realidad metafísica, por supuesto). Por eso la Argentina es un país de prácticos, de leguleyos, y por eso encuentro que el portafolio, útil del abogado, puede ser el verdadero símbolo nacional, más que el gorro frigio que adorna nuestro escudo. El portafolio está hecho de cuero vacuno, industria argentina arraigada desde los tiempos coloniales, y guarda en su interior los expedientes: papeles cuidadosamente foliados, reemplazando ordenadamente la realidad, instrumentados como invencibles catapultas.

«Mientras el argentino siga trabajando sobre los papeles y eludiendo la realidad, no llegará a su madurez ni a la de su patria. ¿Y cómo se obtendrá ese copernicano cambio de frente? Mediante la poesía, entendida no tanto como arte verbal, sino como actividad creadora *lato sensu;* mediante la crítica, como actividad mental que encauce y ponga en tela de juicio esa actividad creadora. Los argentinos tendremos que ser a la vez poetas y críticos: esa poesía y esa crítica que (en su forma literaria) se escriben sobre papeles servirán paradojalmente para arrojar los papeles al canasto y entrar por fin en el terreno de la realidad. Gracias a la poesía y a la crítica, le irá naciendo y avanzando a la inmadura Argentina su pequeña realidad, como tierna bisectriz del ángulo que hoy determinan todavía esos dos planos hipo e hiperbólico de la nada y los papeles.»

Como se verá por lo antes citado, la situación argentina es válida para el resto de nuestra América. Con una desventaja para los demás. Que no hemos tenido la poderosa inmigración que tuvo la Argentina, la cual aportó nuevas y reales realidades más recientes de países europeos con una realidad cultural de centurias. Además, es preciso reconocer que es tal vez la Argentina el primer país latinoamericano que ha madurado lo suficiente para poder realizar la autocrítica. El hecho de que César Fernández Moreno haya podido escribir ese antiépico poema épico que es «Argentino hasta la muerte», y haya podido publicarlo, y los guardianes de la historia y de los héroes argentinos no se hayan rasgado las vestiduras, y no se le haya forzado al exilio, ya es prueba suficiente de que la Argentina ha logrado un cierto grado de madurez del cual andamos muy lejos los otros americanos (incluyendo los del norte).

Pero el primero en ejercer esta autocrítica no ha sido Fernández Moreno. Fue Ezequiel Martínez Estrada, quien, con su *Radiografía de la pampa,* puso el pesado y afilado dedo en la llaga. La madurez no había llegado todavía, y la reacción contra el poeta-sociólogo fue violenta. Martínez Estrada fue atacado, vilipendiado, exilado dentro de su propio país, y luego fuera de él. Fue un profeta demasiado adelantado a su tiempo. Y su obra, que en lineamientos generales es también válida en sus conceptos para el resto de la América Latina, es una de las pocas cosas realmente importantes que se han publicado en el continente que Arciniegas llamó *verde,* no sé si por ser el de la esperanza, o simplemente por su protuberante inmadurez —¿o sería sólo porque está lleno de pastos y selvas?

Esta misma madurez que ya asoma en la Argentina está presente en Fernández Moreno, y le da la posibilidad de juzgar a las gentes de su tiempo con seriedad, sin temor de que le den una paliza por decir alguna verdad, con un poco de desasimiento, sin personalismos. Y en esto donde logra su mayor victoria es en las páginas dedicadas a su padre, de quien fue un discípulo, un hermano, un amigo, y a quien sin embargo juzga con tanta serenidad, con tan poca presunción —y tenía suficientes razones para presumir—, que evidentemente llegamos a la conclusión de que este escritor es un crítico realmente importante.

Sin violencia, sin sarcasmo, sin espíritu iconoclasta, va destruyendo, grano a grano, la estatua que nos habíamos hecho de Lugones. Un poeta apegado a las formas, esclavo de las rimas, y tan mediocre poeta, que cuando decide escribir coplas populares le salen tan engoladas, tan tiesas, que duda uno que hubiera podido nacer en la misma Ar-

gentina de José Hernández. Llega uno a pensar que su absurdo suicidio fue una «pose» más, un nuevo final de soneto bien redondeado.

Por el contrario, Fernández Moreno reivindica a dos grandes escritores, uno de ellos, Macedonio Fernández, de importancia increíble, casi totalmente desconocido (mis únicas referencias sobre él eran las hermosas páginas que le dedicó hace veinticinco años Gómez de la Serna), y el otro, Martínez Estrada, quien tiene ya el prestigio de un clásico (todo el mundo habla de él sin haberlo leído). Baldomero Fernández Moreno emerge con toda la grandeza de su sencillez, de su fino temperamento, de esa habilidad suya de saber ver las cosas simples que le rodeaban, y en concreción increíble darnos esa versión suya de la realidad circundante, con una sutileza y elementariedad que sólo ha tenido en el idioma Antonio Machado, y que más parece virtud de haikaísta japonés que de poeta español o hispanoamericano. La Storni, con todo lo desigual que fue en su poesía, se yergue con grandeza y dignidad a lo largo de estas páginas, aunque al autor le causara un poco de compasiva risa su feminismo a ultranza. Enrique Banchs, que pudo ser un inmenso poeta, decidió callar y morir para la poesía, a pesar de que sigue viviendo en algún rincón argentino —una especie de momia literaria—. Borges, desde luego, emerge como un escritor de singular importancia—, es, en realidad, uno de los muy pocos latinoamericanos que han logrado imponer su nombre en escala internacional, pese a su increíble modestia, a ese negarse permanentemente, a esa obsesión por minimizar la calidad de su obra. Con una circunstancia, que viene a corroborar la argumentación de Fernández Moreno sobre la realidad: Borges fabrica su realidad en un mundo de fantasía, no sólo en sus cuentos admirables, sino en esas extraordinarias biografías inventadas de personajes semisoñados que es la *Historia universal de la infamia.*

La muestra final de textos en prosa y de poemas viene a justificar, paso a paso, cada una de las afirmaciones de Fernández Moreno, incluyendo el tango «Esta noche me emborracho», tan conocido, y tan poco apreciado en su importancia como elemento de la realidad porteña:

Sola, fané, descangayada,
La vi esta madrugada
Salir de un cabaret;
Flaca, dos cuartas de cogote
Y una percha en el escote
Bajo la nuez;
Choeca, vestida de pebeta,
Teñida y coqueteando
Su desnudez...

Parecía un gayo desplumao
Mostrando al compadrear
El cuero picoteao...
Yo, que sé cuándo no aguanto más,
Al verla así, rajé
Pa no llorar.

A lo largo de este libro admirable desfilan todos los nombres de la literatura poética argentina de este siglo —los grandes y los no tan grandes; los que fueron promesa y se quedaron en agraz y los que irrumpieron con fuerza increíble, como Bernárdez, para llegar al callejón sin salida del juego verbal. A propósito, relata Fernández Moreno la anécdota siguiente. La revista *Verde Memoria* publicó un ensayo de Wilcock, donde afirmaba que algunos de los «reiterativos sonetos de Bernárdez parecen una señora vestida a rayas desde el sombrero hasta los zapatos». A lo que Bernárdez comentó: «A verde memoria, maduro olvido.»

Y no hay tiempo ni espacio para más. Gracias a Fernández Moreno por este libro admirable, que para mantener su lealtad consigo mismo es un libro sobre la realidad de la poesía argentina expresada en un grueso mazo de papeles.—JAIME TELLO.

JEAN FRANCO: *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist.* Frederick A. Praeger, Publisher: New York, Washington, London, 1967. 339 pp.

En la introducción (pp. 1-14), J. Franco nos aclara el contenido del libro afirmando que la responsabilidad del artista hacia la sociedad implica diferentes técnicas artísticas que permiten al escritor explorar los problemas sociopolíticos de su país o continente. La relación entre la estética y la sociología se estudia en este libro a través de la literatura (especialmente la novela), la pintura y la arquitectura.

El siglo XIX conoce una crítica que proviene del europeísmo de la colonia y del nacionalismo tradicionalista surgido después de la independencia. Los escritos de este siglo no son exclusivamente una forma de protesta social, sino que constituyen el instrumento idóneo para dar conciencia nacional, así como una nueva valoración del sentido de la tradición. El positivismo de Spencer y Comte se creyó que sería el sistema ideal para que Latinoamérica pudiese lograr la eman-

cipación de España, pero no se pensó que tal sistema no podría ser efectivo mientras las formas sociales españolas continuasen teniendo vigencia.

El primer capítulo (pp. 14-40) trata del modernismo, movimiento genuinamente americano que representó no sólo una rebelión estética, sino también un ataque contra la sociedad burguesa de su tiempo y el sistema de valores materiales que ésta defendía. España no podía proporcionar a los modernistas instrumentos (lengua, ideas, etc.) para expresar sus experiencias espirituales y estéticas, y por esta razón se acude a Francia. Los poetas modernistas, aun rehusando la acción política, se sintieron atraídos por el socialismo político (Lugones, Ricardo Jaimes Freyre), o por el socialismo artístico (Rubén Darío). El poema, según la teoría modernista, puede reconciliar los contradictorios elementos de la naturaleza, restaurando la totalidad, es decir, la verdad de su creación. El aspecto negativo de esta actitud —el miedo al cambio— les hizo poner el énfasis en valores eternos sin darse cuenta de que los cánones de la belleza eran tan relativos como su cultura. Los modernistas opusieron contra la vulgaridad y crudeza de este mundo valores humanísticos y culturales. El cambio que temían era un hecho y los eternos valores en que basaban su credo estaban ya minados.

El capítulo II se titula «La minoría selecta: Arielismo y criollismo: 1900-1918» (pp. 40-68). A principios de siglo los países latinoamericanos tratan de crear una cultura nacional, un «americanismo literario», para contrarrestar la influencia de Norteamérica. La vuelta a lo americano trae consigo un «descubrimiento» de problemas telúricos y raciales hasta ahora ignorados por el escritor.

Rodó, en *Ariel*, defiende la espiritualidad sudamericana frente al utilitarismo norteamericano. Del optimismo arielista —superación de problemas sociales mediante la educación— se pasa a un pesimismo realista en el que se ve la imposibilidad de vencer los enormes obstáculos de tierra, raza y sociedad que América presenta.

Las doctrinas revolucionarias y la precaria condición de las clases obreras entre 1900 y 1920 produjeron cierto temor entre las clases medias. Antes de la revolución mexicana de 1910 y de la bolchevique de 1917 escritores e intelectuales sienten que un gran cambio social se aproxima y que su puesto está con los obreros.

El capítulo III (pp. 69-102) se subtitula «Nacionalismo cultural» y en él se trata de la búsqueda del origen del problema americano en lo autóctono, en la raíz del pueblo.

La primera guerra mundial demostró a los latinoamericanos la

precariedad de los valores europeos provocando, a la vez, una vuelta a lo nacional.

La revolución mexicana de 1920 trajo un nuevo ideal y una alteración de las estructuras socio-económicas del país. El resultado de la revolución fue la liberación de energías que afirmaron a la larga el carácter y la civilización mexicanas. El nacionalismo mexicano es espiritual y de carácter cultural (entendiendo lo cultural por social). El arquitecto de este nacionalismo cultural fue el mexicano Vasconcelos, el cual buscaba la unidad de Lantinoamérica en un nacionalismo racial. Este nuevo nacionalismo se extiende a diversas esferas del arte: música (Julián Carrillo, Joaquín Beristaín), pintura (Rivera, Siqueiros, Orozco), etc. Este énfasis en la pureza nacional llevó a veces a posturas extremas.

La creación, de A. Yáñez (1959), sintetiza la actitud del artista mexicano en 1920, el cual se debatía entre los experimentos vanguardistas, las ideas de la revolución y la necesidad de producir un arte nacional.

La novela de la revolución (Azuela, Luis Guzmán, Rubén Romero) trajo a primer plano nuevos materiales artísticos (masa como protagonista, relato del testigo presencial, etc.) y la aspiración de todas las clases del país por crear una nueva sociedad.

El resto del capítulo se dedica al estudio del nacionalismo en Perú, Colombia y Venezuela y al análisis del movimiento vanguardista en Argentina y Brasil. Los escritores de vanguardia atacan algunas de las ideas del siglo XIX (orden, lógica, progreso) y se alían con la izquierda —igual que en Europa— contra la burguesía para acelerar el proceso de descomposición de la sociedad capitalista.

El modernismo brasileño (1912) defendía un integrado y moderno Brasil donde las formas distintivas de su cultura y civilización no se redujesen a un regionalismo folklorista. Este tipo de regionalismo dio novelistas excepcionales: Graciliano Ramos, Rachel de Queiros, Jorge Amado y Lins do Rego; este último —a juicio de J. Franco— ha escrito una de las obras maestras de la literatura brasileña de este siglo (se refiere a la serie de novelas de Rego que se inicia en 1932 con *Ciclo da Cana de Acucar).*

En el capítulo IV (pp. 103-132) se estudia el nacionalismo a través del indio, el negro y la tierra. La primera guerra mundial demostró el fallo de los valores europeos y determinó, por parte del artista latinoamericano, una vuelta espiritual a su respectivo país para encontrar nuevos valores en lo telúrico-racial americano.

La literatura indianista perseguía dos propósitos: *a)* despertar la conciencia sobre la condición social del indio; *b)* contraponer los va-

lores de la cultura y civilización indias a los europeos. La literatura indianista alcanza su mayor originalidad en Perú (Ciro Alegría, José María Arguedas).

En 1920 se inicia en literatura sudamericana el movimiento que defiende que los valores del negro son superiores a los del blanco. Gran influencia tuvo en esta actitud la literatura vanguardista europea, que puso de moda el arte negro. Representante típico del movimiento afrocubano en poesía fue el mulato Nicolás Guillén.

En Brasil el afrobrasileñismo no tuvo mucha importancia a causa de la influencia del tratado sicológico de G. Freyre, *Casa Grande e Senzala,* donde el autor defiende la tesis de que la cultura en Brasil es un complejo de tres elementos raciales (negro, blanco, indio).

En países donde lo mestizo no es predominante (Argentina, Uruguay) la tierra aparece como fuente de valores. El contraste entre el hombre latinoamericano y la naturaleza puede conducir a distintos resultados. A veces la naturaleza absorbe y destruye al hombre *(La vorágine,* de Rivera), pero generalmente se exalta la naturaleza y se condena al hombre (H. Quiroga, Rómulo Gallegos) e incluso se defiende que la naturaleza puede educar al hombre *(Don Segundo Sombra,* de Guiraldes).

Alejo Carpentier nos presenta en *Los pasos perdidos* la alegoría del artista que vuelve sobre las huellas de su raíz cultural y se da cuenta de que no puede quedarse en ese pasado.

El escritor latinoamericano ha descubierto que las fuerzas telúricas y el factor indígena son aspectos de una compleja realidad que hasta ahora había permanecido inexplorada.

«El Arte y la lucha política» es el tema del capítulo V (pp. 133-173). En los años veinte el mundo gradualmente se divide en comunismo y fascismo. El artista se hace político militante, frecuentemente de izquierdas. J. Franco ejemplifica la politización del escritor latinoamericano en el poeta cubano Rubén Martínez Villena y en el peruano César Vallejo.

Al fin de los veinte y principio de la década de los treinta el intelectual de izquierda se disciplina. La doctrina del partido de Moscú se hace más rígida y se critica y condena la flexibilidad de ciertos movimientos de izquierdas, como el APRA.

Las escuelas de vanguardia manifiestan entusiasmo por la revolución rusa, pero cuando el artista se da cuenta de que la postura política puede afectar la actitud artística se produce una reacción. Se debate la función social o artística de la estética. Los problemas sociales de la masa se llevan a la pintura mural (Orozco, Portinari, Rivera, Si-

queiros). El poeta (C. Vallejo, Neruda, Nicolás Guillén) encuentra más dificultad que el pintor en influenciar a las masas.

Hasta los años treinta la novela latinoamericana sirvió como documento social donde, a la vez, se despertaban sentimientos de solidaridad. El novelista de los treinta y cuarenta está más interesado en el impacto social que en el refinamiento artístico. En muchas novelas se pinta la lucha de los trabajadores y campesinos, y los escritores además de tener conciencia política pertenecen o simpatizan con el partido comunista (*Nuestro pan,* del ecuatoriano Gil Gilbert; *Viento negro,* del chileno Juan Marín; *Cacau,* del brasileño Jorge Amado; *Tungsteno,* del peruano C. Vallejo, etc.).

Uno de los problemas que tiene que resolver el escritor es cómo provocar la simpatía del lector por unos personajes deshumanizados en una situación deshumanizada. El problema de la novela de temática social consiste en mantener el equilibrio entre lo individual y lo social. Otra dificultad del novelista social es la de la presentación del personaje que encarna las ideas sociales.

El capítulo termina afirmando que el puro compromiso político-social no produce gran arte, pero que de las grandes convicciones políticas pueden surgir grandes obras artísticas. «Las pinturas de Clemente Orozco, los poemas de Vallejo, las novelas de M. A. Asturias y de Graciliano Ramos alcanzan universalidad porque van más allá de lo limitado y particular ahondando en la interioridad del ser humano y de su personalidad. Los cuatro alcanzan grandeza a través de la intuición en áreas de la experiencia en las que el individuo y lo social se juntan, y en ambos casos se dan cuenta de las enormes complejidades y ambigüedades de tal experiencia. Tienen también en común (estos cuatro artistas) el tratar el tema de la angustia del ser humano dentro del estado político-social del individuo» (p. 173).

¿Cosmopolita o universal? Este es el problema que se plantea en el capítulo VI (pp. 174-204). El eclecticismo cultural de Latinoamérica es más internacional que el europeo porque a éste le es difícil salir de sus límites nacionales para alcanzar carácter internacional. El «arielismo» y el movimiento de vanguardia han afirmado la idea de que Latinoamérica representa un cruce de culturas en un mundo donde la cultura nacional no es suficiente. La diferencia entre el escritor de izquierda y el vanguardista es que el primero ve la cultura como parte de la superestructura nacional y el segundo ve el arte fuera del contexto nacional.

El internacionalismo de la vanguardia no significa ni aceptación de valores europeos ni reconocimiento absoluto de la realidad nacional. Este eclecticismo y desarraigamiento ha producido artistas inimitables.

La postura arielista de Borges —cultura común une a todos los intelectuales contra la barbarie— se basa en el arte como única comprensión posible de la realidad. Famoso continuador de esta tendencia es Cortázar, quien en *Rayuela* afirma la anarquía personal en un mundo cuyo orden es absurdo.

En poesía existe un universalismo —según Octavio Paz— de la soledad y de la perplejidad común a todos los hombres. La verdadera lucha de clases es entre los países privilegiados y Latinoamérica y demás países subdesarrollados.

El capítulo se concluye afirmando que la tendencia en las artes hacia un estilo universal se ve en todo el mundo como respuesta a la nueva situación que han provocado los medios de comunicación. El punto de vista del artista se ha modificado, pero en el caso de Latinoamérica no ha hecho disminuir la básica preocupación por el subcontinente, sus problemas y su futuro (p. 204).

El capítulo VII trata del escritor como conciencia de su país (páginas 205-235). La toma de conciencia a través de la interpretación de la realidad nacional sin fórmulas preconcebidas y partiendo en muchos casos de la experiencia personal fue la actitud que tomó —influido por las teorías orteguianas, en especial las contenidas en *El tema de nuestro tiempo*— el artista latinoamericano. Los ejemplos más significativos de esta búsqueda de la conciencia nacional son Octavio Paz en México y Mallea en Argentina.

Jung determinó la vigencia de las teorías sicológicas como origen de los problemas sociales. J. Franco nos presenta las radiografías sicológicas de Argentina, México, Guatemala, Perú y Brasil a través de los más famosos pensadores de cada uno de los países mencionados. En general, la inautenticidad del sudamericano se atribuye a la colonia y al período que siguió a la Independencia de las repúblicas a causa de la imposición de estructuras políticas e intelectuales que no tenían relación con la realidad.

El ensayista moderno siente una nueva libertad, la cual es, en parte, fruto de su confianza en América, una América que ahora incluye Norteamérica. La autodisciplina que se ha impuesto el artista profesional a su circunstancia y a su país ha transformado la escena literaria en Latinoamérica, especialmente en la novela.

El héroe de la novela busca una satisfactoria comprensión de su individualidad y de su país, como se observa en las obras de Mallea, Carpentier y C. Fuentes. El escritor moderno rompe con el pasado y usa el marco geográfico para provocar cuestiones de identidad nacional. Los personajes y novelas situados en el extranjero dan una nueva dimensión de la realidad americana. La preocupación del novelista

de nuestros días es más ética que sociopolítica. Lo social se ha subordinado a lo moral. Sintomático de esta nueva actitud es el uso del símbolo cristiano —no de la religión, casi siempre asociada al gobierno en poder— en la novela, como, por ejemplo, en *Hijo de hombre*, del paraguayo Roa Bastos.

En la novela moderna la revolución no se considera como solución a los problemas de injusticia social, sino como un primer paso. La verdadera batalla hay que librarla en la mente, y en especial en las mentes de las clases alta y media. El fracaso de estas clases sociales para construir una sociedad razonablemente justa es una de las tragedias de Latinoamérica.

El último capítulo (pp. 236-279) está dedicado al escritor y a su situación nacional, y en él se estudia el efecto de las características nacionales (política, analfabetismo, etc.) en la literatura. La tiranía política —especialmente en su forma dictatorial— y la consecuente falta de libertad han determinado el encarcelamiento del escritor, el exilio, la censura (propia y ajena) y el aislamiento nacional y extranjero. Sin embargo, ninguna de estas restricciones han hecho que el escritor abandone su tarea.

El artista puede combatir el aislamiento de varias maneras: haciendo una virtud de él (modernismo), adoptando una actitud militante (partidos de izquierda), huyendo al exilio y refugiándose en temas literarios permitidos (religión, mística, folklore, leyenda, etc.).

Miguel Angel Asturias y Roa Bastos son dos ejemplos típicos de escritores que a pesar de las censuras de sus respectivos países han alcanzado fama universal al darse cuenta de que la narrativa puede tener alcance internacional presentando un cuadro completo de la nación en toda su complejidad y riqueza.

El resto del capítulo trata de los siguientes problemas: el fenómeno cultural en un país pequeño (Paraguay), la cuestión de la identidad nacional en los escritores de Panamá y Puerto Rico, la violencia en Venezuela y Colombia, la integración racial y nacional en las repúblicas andinas, y lo autóctono en Argentina y Chile. Al final de este apartado se incluyen consideraciones generales sobre tres países del futuro: Brasil, México y Cuba.

En la Conclusión (pp. 280-282), Jean Franco afirma que el artista lantinoamericano ha estado siempre en conflicto con su sociedad. Desde los años treinta se ha abandonado la idea de que el arte pueda modificar la estructura social; en los sesenta crece entre los países latinoamericanos el sentimiento de impotencia al saberse reducido a dos alternativas: Rusia o Estados Unidos.

Aunque los resultados de la justicia social, por la que el artista ha luchado, no hayan sido muy optimistas, la situación artística no ha permanecido estática. La revolución en el campo de las comunicaciones ha impulsado al escritor a librarse del localismo o regionalismo para alcanzar un estilo «universal», aunque se conserve el marco del ambiente regional. La diferencia de Latinoamérica con otras culturas no es solamente geográfico-racial. Mientras que el arte occidental se preocupa especialmente por la experiencia individual o la relación entre los sexos, las mejores obras de la literatura y pintura latinoamericanas tratan de fenómenos e ideales sociales. El arte latinoamericano alcanza su visión más profunda y original en el hecho de haber mantenido viva la idea de una sociedad más justa y humana donde el espíritu de solidaridad supera a lo puramente personal.

Al final del libro encontramos: «Notas» a los capítulos (pp. 283-298); «Bibliografía» (pp. 299-324); «Indice de nombres» (pp. 324-330) e «Indice de materias y obras» (pp. 331-339).

En el estudio de Jean Franco se analiza de una forma clara, profunda y original el papel que el artista desempeña en la sociedad latinoamericana. *La cultura moderna de Latinoamérica* incluye los movimientos literarios y las tendencias ideológicas y artísticas desde el Modernismo al internacionalismo de nuestros días. En este libro se nos muestra la evolución espiritual sufrida por el artista en su búsqueda por la identidad nacional, y, por ende, la individual, en la raza, la tierra, la sicología, el arte y la moral.—JOSÉ ORTEGA.

RAMÓN DE GARCIASOL: *Apelación al tiempo*. Col. Austral núm. 1430. Espasa-Calpe. Madrid, 1968.

Poesía, filosofía, religión, ¿no surten de un mismo venero humano? Conocidas son las interrogantes «¿qué puedo saber?, ¿qué debo hacer?, ¿qué puedo esperar?, ¿qué es el hombre?». De ellas nace una suerte de poesía —la más honda—, como de ellas nacen el pensamiento filosófico y la inquietud religiosa. A esa suerte de poesía pertenece, en su mayor parte, la de Ramón de Garcíasol. «Cuanto le sucede al hombre le pertenece por nacer», leemos en la nota preliminar que el propio poeta ha escrito para su nuevo libro *Apelación al tiempo*. Y corrobora la frase con la cita calderoniana del delito mayor del hombre, que es haber nacido. Se nos antoja que también está puesta de parte

de la «realidad radical» que es la vida humana, según Ortega, como en la asimismo orteguiana «razón histórica» está ubicada la siguiente frase del mismo prólogo, que alude a «la dramática peripecia de encontrarse encarnado en la historia».

Poesía del hombre vivo, único e irrepetible, del hombre en sociedad, sujeto de derechos y deberes —que no puede haber unos sin otros, como enunciaba el lema de la primera «Asociación Internacional de Trabajadores»—, la poesía de Ramón de Garciasol es de raíz moral. Acaso ninguna otra característica la distinga tanto, le dé un peculiar sello en el panorama de la poesía actual.

Desde Helvecio y Rousseau, desde Diderot y D'Alembert, sabemos que la moral no nace necesariamente de la religión, y, ya en Kant, vemos que no es la religión fuente de la moral, sino a la inversa. Si *religión* se deriva etimológicamente —según el *Diccionario* de Joan Corominas— de *relegio-onis,* que significa escrúpulo, delicadeza, y no de *religare,* como querrían quienes han montado una filosofía de la religación, perdemos el hilo metafórico de una poesía que enlaza al hombre con sus orígenes, pero ganamos el asentamiento moral de una poesía que entiende lo religioso en un centrar al hombre con normas éticas, con un «imperativo categórico». En poeta alguno como en Garciasol veo tan marcado semejante acento de una poesía religiosa con ascendencia en el sentimiento kantiano del deber.

La poesía de Garciasol, sin embargo, no sólo no niega, sino que afirma la importancia de los sentimientos sociales del hombre, con lo que no necesita remitir el sentido del deber a una estirpe divina como hiciera el idealismo, sino que está, a mi juicio, más cerca de la concepción realista que sustenta la ética en el principio de igualdad entre los hombres, esto es, la moral nacida de la justicia.

La dignidad que debe ser inviolable de la persona no permite que el hombre sea alienado y manejado como un medio, porque es un fin. He aquí otro rastro kantiano del autor de *Defensa del hombre,* título del primer libro de Garciasol que, significativamente, es válido para presidir toda su obra. El hombre es un ser autónomo, que debe actuar como *quiere* por su razón y no zarandeado por sus sentidos o por coacciones externas. Cuando una sociedad coarta ese racional ascenso de la persona humana a su autonomía, a su libertd, está degradándola, y de ahí la protesta de estos poemas de Garciasol.

Antes que una metafísica, creo yo que hay una antropología en la obra de Garciasol. Y una sociología, porque la vida humana es historia y el hombre vive en sociedad, de donde lo individual se cumple en lo social tanto como lo social *le pasa* al hombre en su individualidad, según explica Ortega.

En esa problemática de lo personal, lo interindividual y lo social están los poemas de *Apelación al tiempo*. Por eso preocupan al poeta la incomprensión entre los seres y la impotencia para remediar el dolor de los otros, inquietudes que atraen su poesía a las zonas exploradas por la filosofía de la existencia. Esa conciencia de incomprensión le lleva a decir, en un poema de amor conyugal: «nosotros bien, tan juntos como siempre / aunque sintamos la pared que pone / entre los dos a ratos el que somos». O bien: «no somos malos, / idiomas diferentes / es lo que hablamos», versos que nos hacen pensar si la incomprensión será la causa de la orteguiana «radical soledad» y nos cuestionan el amor, como acontecer interindividual, y la solidaridad, como acontecer social. Porque el poeta sabe que su verso es poco para redimir a quien vive aherrojado, y se desespera, al tiempo que acusa, y piensa que en esos otros por quienes sufre, a quienes quisiera consolar y salvar, está el infierno. Véase la diferencia, dentro de lo coincidente, con el tema sartriano. Para el filósofo francés «los otros» son el infierno porque me roban la libertad y quedo ya siempre bajo sus miradas, sin más liberación que la respuesta: si «el otro» me ha convertido en objeto, vuelvo a mi subjetividad haciéndole, a mi vez, objeto a él. Como consecuencia, mutuamente enemigos, no hay entre nosotros sino una solidaridad de condenados. Para el poeta Garciasol, «los otros» son el infierno porque no podemos hacer nuestro su dolor y nos sentimos culpables y adivinamos el odio de los que nos creen felices, como ellos mismos acaso crean en un odio nuestro, y en esta ansia de comunicación irrealizada —¿o irrealizable?— se gesta un *sentimiento trágico*, una *soledad radical*, un *delito de nacencia*, por donde acuden nombres españoles afines al sentir del poeta.

Y el poeta —el libro *Apelación al tiempo*— que clama el dolor propio y el ajeno, que denuncia extorsión, frivolidad, belleza insolidaria, se salva del absurdo y de la angustia porque sabe que, a pesar de todo la vida tiene sentido y porque cree en la unidad sagrada del hombre y la mujer que hace la vida y logra que perdure lo que deja huella.

La comprensión histórica del humano vivir le ata a un dramático acontecer real, actual, no evasivo ni especulativo. El hombre es siempre herencia y camino, es siempre proyección al futuro. Ayer, hoy y mañana es el hombre, en cuanto que recoge un quehacer que transmite y que será nuevo vivir en marcha. Esta es una trascendente dimensión de *Apelación al tiempo*, como otra es la mirada grave y gustosa sobre el escenario vital, sobre la geografía nunca vista sin la huella humana. A veces, parece que el poeta ahoga sus ganas de cantar la belleza pura de las cosas, porque no se siente con derecho a olvidar la pena que transita en forma de hombre sobre un paisaje hermoso.

De todo esto se deduce que una poesía así ha de costar sangre. No es una poesía angustiada ni, mucho menos, una poesía amarga, pero sí dolorida. No es angustiada —aunque tiene mucha angustia— ni amarga —aunque tiene mucha amargura—, porque el poeta ama la vida y la canta con pasión, porque el poeta tiene amor y lo derrocha a manos llenas. Pero es una poesía dolorida, hasta con un dejo, a veces, decepcionado, no por falta de fe en el hombre, sino por la terquedad de la injusticia y por la limitación de la palabra, que no puede ir más allá de la expresión. ¿Puede el poeta algo más que intentar alertar las conciencias? Y en este oficio, ¿alguien le escucha? «Ya sé que no haréis caso al tonto / que viene con esta carga al hombro», dice Garciasol. Y también: «El individuo nada cuenta / y menos un payaso embadurnado / de metáforas...» Aquí, el autor de *Apelación al tiempo* viene a coincidir con el viejo y querido León Felipe, para quien el poeta es como un pobre clown de circo, que dice llorando y riendo verdades por nadie tomadas en serio.

Para quienes hayan entrado alguna vez en contacto con la obra de Ramón de Garciasol no será necesario añadir algo que, sin embargo, creo conveniente aclarar. Una nota de comentario a cualquier libro no puede, por obvias razones, abarcar todos sus aspectos. En ésta he prestado atención especialmente a la trascendencia *pensante* —sentido filosófico, motivación ética, raíz moral— de *Apelación al tiempo*. Mas sería culpa de quien esto firma si de lo dicho algún lector sacara la impresión de una poesía lastrada por el peso conceptual. Los valores verbales con que Garciasol cuenta salvan siempre ese riesgo, con vuelo lírico y acento de entrañada emoción. Su dominio —que es amor— del idioma da a ese *qué* comentado un *cómo* sugestivo, alianza precisa en todo poema. La carga conceptual no supone una escritura únicamente deliberada o, dicho de otra manera, no excluye el impulso intuitivo de la creación. «No fuerces el verso, / criatura libre» son las primeras palabras que abren el libro en un «Romancillo de la libertad creadora». Todo ha de estar tenso —eso sí—: «la cabeza firme, / corazón sin nubes, / el oído lince, / el amor despierto», para cuando llegue «un soplo de gracia». La fronda de la poesía, por intelectual que ésta sea, se mueve siempre por «un soplo de gracia». Y el árbol, entonces, puede no sólo agitarse hermoso y mostrar su verdor o su corteza adusta, sino incluso «revelar raíces».

El profesor Alberto Sánchez recordaba que Garciasol entra de lleno en lo que otro profesor, Guillermo Díaz-Plaja, ha llamado la «dimensión culturalista» de la poesía. Es cierto, y de modo singular en este libro. Uno de sus bien manejados recursos es asumir en el poema nombres, citas, alusiones provenientes del acervo cultural del poeta. Sé-

neca, Santa Teresa, Cervantes, Calderón, Unamuno, Ortega... Pero no faltan tampoco el giro popular, la frase coloquial, imprimiendo agilidad y viveza al verso.

Garciasol no descuida nunca la forma, mas la considera un vehículo expresivo, no un vano fin estetizante. «Ya no va quedando tiempo / para mirarse al espejo / vanidoso y componer / el pliegue al traje o al verso.» La incorporación del tema suele ser directa, aunque en alguna ocasión se acude a una suerte de parábola o alegoría para simplificar, paradójicamente, el asunto y tratarlo por elevación, que dice la balística. Tal puede ser el caso del poema «El poeta nuevo», por ejemplo. El endecasílabo blanco o asonantado, en poemas extensos; el octosílabo, ora en romance, ora en quiebro de fluida canción, diversifican también la estructura del poema en este libro que reviste cualidades muy peculiares del autor, entre las que esta nota ha querido resaltar su condición de profundo humanismo. Poesía dirigida a la «casa del hombre», como canta el verso final de su «Cancioncilla de las cartas devueltas».—LEOPOLDO DE LUIS.

VALLE-INCLAN, TESTIGO DE SU TIEMPO

Tenía que llegar. La resurrección de Valle-Inclán, casi simultánea al hecho de la aparición en librerías de sus obras casi completas, y de los estrenos de sus obras teatrales, ha supuesto también la proliferación de los estudios sobre su obra. Mucho habrá que andar por este camino, apenas iniciado; pero esta iniciación ya es un detalle esperanzador. Si en un principio la obra de Valle causó un enorme impacto en los estudios predominantemente estéticos, la proyección de la misma en su contexto sociológico, el análisis de sus datos ideológicos, han provocado un giro copernicano en los estudios que han sido dedicados a este autor durante los últimos años. Ciertamente, la estética es susceptible de estudio aislado, sobre todo en su aspecto pedagógico y didáctico; pero la investigación exclusivamente formal será siempre incompleta y parcial, aunque sea importante y básica.

Precisamente es ésta la lección permanente de la obra de Valle-Inclán, que de unos postulados eminentemente artísticos —cargados, por tanto, de una gran dosis de inmovilismo ideológico— traspasó sus propios límites hacia la realidad, se acercó a su entorno social y hasta elaboró enfoques formales de lo real verdaderamente insólitos; autén-

ticas intuiciones que convirtieron su estética en funcional, premonitoria de procedimientos formales que luego han seguido por el mismo camino, y me refiero concretamente a sus esperpentos, y otros modos de distorsión realista, estrictamente funcionales para la diagnosis sociológica. Y este camino fue recorrido a partir de unos datos iniciales de gran exigencia formal, y que nunca dejaron de constituir la base fundamental del enfoque literario del autor.

Una estética completa exige siempre una adecuación a los contenidos; y no es necesario caer en los desdoblamientos escolares entre fondo y forma, sólo aptos en un sentido didáctico, pero clave de posibles dispersiones para el estudio completo de la obra de arte. Más bien se debería hablar de estructura, significado y composición, datos correlativos cada uno de ellos, interdependientes entre sí y sólo existentes en toda su amplia validez en función unos de otros. El moderno estructuralismo ha potenciado este método de investigación, y—aunque esto sea una divagación con respecto al tema central de este comentario—su impacto sobre la investigación estética, todavía en sus comienzos, será sin duda espléndidamente fructífero.

Sirva esta breve introducción para comentar uno de los libros—no muy extenso ciertamente, pero de apretado contenido—más innovadores de los aparecidos sobre la obra de Valle-Inclán en los últimos años. Se trata de *La idea de sociedad en Valle-Inclán,* del joven investigador y crítico José Antonio Gómez Marín (1), cuya firma aparece con estimable frecuencia en estas mismas páginas. Este libro se inscribe entre los estudios «de contenido» dedicados al gran escritor gallego. No entra en disquisiciones estéticas, donde es más abundante la bibliografía; permanece deliberadamente ceñido al contenido de la obra valleinclanesca, sin intentar siquiera un esbozo o apoyatura en los problemas formales que plantea. No se trata, por tanto, de un estudio completo; ni tampoco su autor ha intentado que lo sea. Pero el terreno en el que Gómez Marín plantea su investigación es actualmente el más útil, el más fecundo para la historia bibliográfica de Valle, y para la perfecta comprensión de su obra por el hombre de nuestros días. La presencia de este libro es ya, por tanto, dialéctica.

La formación de Gómez Marín es eminentemente jurídica e histórica. Por ello se ha enfrentado con su estudio a partir de un bagaje cultural verdaderamente notable. Historiadores—Maravall, Jutglar, Jover, Vicens—y sociólogos—Därhrendorf, Veblen, Barber, Aron—conceden al investigador una estructura orgánica (quiero decir científica) en la que enclavar su estudio sobre la sociología en Valle. También

(1) José Antonio Gómez Marín: *La idea de sociedad en Valle-Inclán.* Taurus Ediciones, Madrid, 1967.

está presente el pensamiento estrictamente jurídico, con referencias a Ruggiero, Sabine, Max Weber, Truyol, etc., o historiadores como Gómez Arboleya, Huizinga y Dawson. Pero junto con este bagaje científico, Gómez Marín multiplica las citas del propio Valle-Inclán, está constantemente en contacto con su obra, que desmenuza y coloca a los ojos del lector bajo un prisma verdaderamente innovador y fecundo. Su argumentación está siempre apoyada en textos del autor, de tal manera que las tesis del investigador aparecen como sólidamente respaldadas.

Gómez Marín parte de las tesis del profesor Maravall sobre la tensión existente en Valle-Inclán entre su mundo arcaico y tradicional y las nuevas transformaciones de la sociedad industrial; pero el joven ensayista va más allá y percibe en el último Valle «ideas muy próximas a la concepción marxista de la sociedad y del conflicto de clases». Naturalmente que esta afirmación hay que matizarla con mucho cuidado. Gómez Marín lo hace, exponiendo una tipificación social rastreada en la obra del gran escritor gallego, ejemplificando las clases en una serie de tipos literarios, y, sobre todo, cuidando de no partir de afirmaciones excesivamente tajantes; Valle es testigo de una sociedad en transición, cuya ideología también se encuentra en plena fermentación, por lo que su testimonio es polivalente. En efecto, en Valle-Inclán hay una sociedad arcaica y estamental perfectamente delimitada; y una sociedad preindustrial apenas apuntada en sus estructuras internas, aunque descrita esperpénticamente en sus fenómenos exteriores.

En Valle apenas hay burguesía. Hay mundo feudal —campesino— y aristocrático —urbano— que coexisten con el pueblo en ambos casos; pero realmente es muy difícil rastrear burguesía propiamente dicha. Es más claro el conflicto entre modernismo y criticismo noventayochista; entre tradición y revolución, aunque este concepto de revolución posea unas características muy peculiares, de raíz anarcoide; por ello el enfoque del escritor será más deformador que naturalista, y la caricatura o el esperpento se convierten así en un instrumento de trabajo perfectamente funcional. Pero Gómez Marín se aplica con cuidado a observar las huellas de las clases, y de la toma de conciencia en los personajes valleinclanescos, advirtiendo siempre que —en todo caso— la literatura es ya de por sí un espejo deformante.

Dos partes diferenciadas posee el libro: En la primera de ellas se estudia la estructura de la sociedad rural en Valle. El primer estamento es el de la nobleza terrateniente —en sus dos vertientes, feudal y cortesana—, representada por los personajes de don Juan Manuel de Montenegro (con quien están evidentemente las simpatías del au-

tor) y el marqués de Torre Mellada. El campesinado posee una diferenciación menor, y su carácter es más estamental que clasista. Aquí, el estudioso concede párrafo aparte, con evidente acierto, al bandolerismo. Es la burguesía terrateniente el sector más escaso entre los representados por Valle en su obra. Pero esto no es extraño, pues en el país, en la época que refleja el autor de las «comedias bárbaras», apenas existía una burguesía agraria que funcionase por sí sola, independiente de la aristocracia campesina.

En la segunda parte, Gómez Marín estudia los tipos pertenecientes a la cultura urbana, ciñéndose exclusivamente a la burguesía y el pueblo, pues la aristocracia, en su vertiente cortesana, ha sido estudiada en la parte primera. Es muy curioso —y perfectamente lógico— que no aparezca entre los prototipos expuestos el marqués de Bradomín. En verdad, Bradomín no es un tipo, sino un «personaje» peculiar, individualizado al máximo, con matices feudales y cortesanos, y que constituye una excepción «literaria», una creación, valga la redundancia, «excepcional», en la que Valle concretó sus raíces más aristocratizantes y rebeldes a un mismo tiempo.

La burguesía ciudadana se encuentra en Valle dignamente representada, aunque sean algunos sectores —intelectuales, clero y ejército— los que ostentan la mayoría de los tipos. Y aquí también el pueblo juega un papel determinante, y su politización —sobre todo en los volúmenes de *El ruedo ibérico*— es evidente. El famoso personaje episódico de *Luces de bohemia,* que comparte la prisión con el poeta Max Estrella, sirve a Gómez Marín para efectuar unas calas muy sutiles en la caracterología de los elementos más radicales del pueblo ciudadano.

La sociedad urbana —y dentro de ella la burguesía— ocupa en la obra de Valle un lugar mucho más escaso y menos concretado que el mundo arcaico y campesino; Gómez Marín es consciente de ello; pero también puede advertirse que es donde desemboca la larga reflexión literaria del autor; y que en todo este problema de la estratificación social, en lo que respecta a la sociedad preindustrial, hay que andar con mucho cuidado, pues Valle opera con limitaciones evidentes de tipo teórico, y con una evidente raíz de rebeldía subjetiva. «La imagen de esos grupos parciales —dice Gómez Marín— responde a una visión prematura y resulta focalizada sin el rigor estricto que para ello sería necesario. Valle no dispuso, efectivamente, de un modelo histórico de suficiente complexión ni en las de las épocas posteriores en que se fija su mirada crítica. De esa inmadurez hay que partir.»

Las afirmaciones de Gómez Marín podrán parecer exageradas. Pienso que, no obstante, hay mucho de verdad en ellas, y que su trabajo adquiere mucho mayor valor si se piensa que ha sido escrito en las

actuales circunstancias que rodean la publicación de las obras de Valle. En efecto, hasta ahora sólo se dispone de sus obras estrictamente literarias, donde el escritor, llevado de su espartano ascetismo formal, reflejaba más que exponía, criticaba y deformaba datos sin otorgarlos explícitamente. Carecemos de una mediana edición de las obras de Valle-Inclán; su correspondencia, sus escritos periodísticos —sobre todo los de la última época de su vida— permanecen semiocultos, y nadie, entre los herederos del escritor, se ha preocupado de que salga una edición medianamente completa. Tal vez el estudio de todos esos escritos arrojaría una gran luz sobre las intenciones y los pensamientos últimos del gran escritor gallego. Y mucho me temo que, en ese caso, las afirmaciones de Gómez Marín vendrían a quedar firmemente sustentadas.

En todo caso, hay que aceptarlas, con las debidas reservas, pero con el respeto obligado hacia las tesis elaboradas con rigor. Lo cual no es, por desgracia, muy frecuente. En Valle —para terminar— existen los datos rastreados por Gómez Marín. Y aunque de su exposición, contando con la situación actual de las investigaciones, no quepa deducir respuestas muy tajantes, sí hay que contar con esos datos. Esta es la mejor lección del estudio de Gómez Marín, que, como dije al principio, es un libro eminentemente dialéctico dentro de la bibliografía valleinclanesca.—Rafael Conte.

LITERATURA ESPAÑOLA EN NORTEAMERICA

Richard E. Chandler y Kessel Schwartz: *A New Anthology of Spanish Literature.* Louisiana State University Press. Baton Rouge, Louisiana, 1967; vol. I, VII + 380 pp.; vol. II: IX + 506 pp.

A los dos años de hacer su aparición la segunda impresión de *A New History of Spanish Literature,* escrita asimismo por los profesores Richard E. Chandler y Kessel Schwartz, y cuya reseña se publicó en el número 193 de Cuadernos Hispanoamericanos, surge este nuevo libro que ahora comentamos, y con ello se ha cerrado un ciclo perfectamente establecido que es de esperar sea imitado en el futuro.

A New Anthology of Spanish Literature es el complemento adecuado que culquiera puede desear para un libro de historia literaria. En este caso es aún más indicado, ya que se dedica a la enseñanza del

español a alumnos de habla inglesa. Con las antologías sucede un caso semejante al de las historias de la literatura española, que durante los últimos años es más y más frecuente su impresión. Solamente a partir de 1967, por no retroceder a una fecha anterior, pueden citarse entre otras especializadas publicadas en los Estados Unidos, algunas como la edición revisada de *Literatura del siglo XX*, de Ernesto G. Da Cal y Margarita Ucelay (Nueva York, 1967); Luis Leal y Joseph H. Silverman, *Siglo veinte* (Nueva York, 1967), y Manuel Durán y Agustí Bartra, *Panorama de la literatura española* (Nueva York, 1967). Aunque versando sobre un mismo tema —la literatura hispánica—, cada uno de estos libros representa características distintas. El primero es una antología especializada, igual que el segundo, en el siglo XX. Sin embargo, no se centran en la literatura española únicamente, sino que abarcan también la hispanoamericana, para lo cual se dividen en dos partes, idea magnífica, ya que el estudiante de nuestros valores literarios puede con ello adquirir una visión panorámica de la literatura de habla española en ese período. Otras antologías especializadas como la de Fernando Díaz-Plaja, *Antología del romanticismo español,* publicada también en Nueva York en los primeros meses del presente año, podrían mencionarse al mismo tiempo como ejemplo de concentración en un determinado género o espacio. Pero junto a ellas aparecen asimismo publicaciones como *Panorama de la literatura española* o *A New Anthology of Spanish Literature,* que arrojan un examen y muestra general sobre los principales momentos literarios de España.

En el caso de *A New Anthology of Spanish Literature*, la novedad consiste en que los autores han podido conjuntar una historia de la literatura, la que ellos mismos escribieron en 1961, y con el fin de completarla una antología, que por conservar los mismos rasgos y organización de la primera, hará que el alumno pueda tener en sus manos una herramienta perfectamente acabada en un movimiento con un principio y un final y bajo una unidad de concepto.

Los profesores Richard E. Chandler, de la Universidad de Southwestern Louisiana, y Kessel Schwartz, de la de Miami, han escrito, pues, una antología dividida en dos volúmenes. El primero comprende desde los comienzos hasta Baltasar Gracián, y el segundo hasta nuestros días. Sin embargo, el lector que creyera que esta clasificación es definitiva estaría equivocado respecto a la verdadera naturaleza del libro. En este aspecto, siguiendo un criterio exactamente igual al que preside su historia de la literatura española, la antología está también dividida por géneros literarios. Por ejemplo, en el segundo tomo puede estudiarse el teatro desde el siglo XVIII, empezando con don Ramón

de la Cruz hasta Alfonso Sastre. La antología se ha adecuado, por tanto, al mismo sistema empleado en el primero de sus libros, y esto hace que se complementen de tal manera que en definitiva concuerden en una visión armoniosa de nuestra literatura. De acuerdo con este sistema, cada volumen consta de apartados generales entre los que destacan la épica y la narrativa poética, el teatro, la prosa y la poesía.

Los autores, en nota preliminar, expresan claramente su deseo de que los dos libros se complementen, y con ello consiguen un panorama ordenado de la literatura peninsular desde sus principios hasta hoy día mediante la lectura de extractos representativos de cada período y género, la explicación crítica del texto, así como su interpretación, además de unas palabras sobre la vida y la obra del autor correspondiente.

Es indudable que, dado el auge de los estudios de español en los Estados Unidos, esta nueva publicación viene a llenar un vacío en la que aquellos interesados podrán encontrar un examen meticuloso y cuidado, así como una buena muestra de la literatura de España dentro de su amplia concepción.—ENRIQUE RUIZ-FORNELLS.

STAMM, JAMES R.: *A Short History of Spanish Literature*. Garden City (Nueva York). Doubleday and Company, 1967, VIII + 267 pp.

Durante los últimos años es frecuente la aparición de nuevas historias de la literatura española en la península y en el extranjero, particularmente en los Estados Unidos. Así se han publicado a partir de 1960 numerosos libros representativos de este género y ejemplo del interés que despierta el tema. Pueden citarse como más característicos en ambos países los siguientes: *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, de Emiliano Díez Echarri y José María Franquesa (Madrid, 1960); George T. Northup, *An Introduction to Spanish Literature*, edición revisada por Nicholson B. Adams (Chicago, Illinois, 1960); Richard E. Chandler y Kessel Schwartz, *A New History of Spanish Literature* (Baton Rouge, Louisiana, 1961); Angel del Río, *Historia de la literatura española*, edición revisada (Nueva York, 1963); José María Castro y Calvo, *Historia de la literatura española* (Barcelona, 1965); Otis H. Green, *Spain and the Western Tradition* (Madison, Wisconsin, 1963-1966); Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española* (Madrid, 1966); Diego Marín y Angel del Río, *Breve histo-*

ria de la literatura española (Nueva York, 1966), relación que viene ahora a completar *A Short History of Spanish Literature.*

El profesor Stamm, en la actualidad director de los cursos que la Universidad de Nueva York tiene establecidos con la de Madrid, ha escrito una historia de la literatura española, siguiendo la tendencia marcada por alguna de las ya mencionadas en el párrafo anterior, en que trata de divulgar más que de examinar de manera extensa nuestros principales valores literarios. Y esto para la clase de lectores a los que va dirigida es un gran acierto. Sin duda, durante la redacción del trabajo se tuvo en cuenta que las personas interesadas en este libro serían en su mayoría estudiantes de español en los Estados Unidos, y así el resultado es una publicación sucinta, concreta, clara y resumida, en que el principiante puede encontrar en pocas palabras aquello que realmente necesita como base para un estudio posterior de mayor envergadura.

Esta nueva obra tendrá especial aplicación en los cursos generales de literatura española establecidos en casi todas las universidades norteamericanas, como trabajo previo para comenzar cursos de especialización. Escrita en inglés, será asimismo de indudable valor en los cursos para extranjeros, siendo de destacar por último que puede ser también vehículo de gran utilidad para el público medio en general, pues es de fácil manejo y sencilla lectura, factores que la hacen apta para todas las clases sociales. Y de ahí su importancia, pues sin olvidar que son necesarias las historias de la literatura que estén a la altura de poder ser consultadas por eruditos y especialistas, no lo son menos aquellas que tratan de enseñar las raíces de nuestra lengua y literatura, poniéndolas al alcance de la masa, en especial cuando se trata de un lector extranjero.

El libro, dividido en una introducción y ocho capítulos referentes a cada época o período destacable dentro de la materia que trata, ofrece la innovación de un pequeño resumen al final de cada uno de ellos, de manera que sirva para fijar ideas y datos, además de arrojar una visión de conjunto. Al final, en un apartado separado, se incluye una bibliografía seleccionada de obras en inglés sobre la historia y la literatura de España, que ofrece la posibilidad de proseguir las lecturas iniciadas al tener a mano una fuente de referencias precisas.

Es, pues, esta nueva historia de la literatura española una buena aportación para que el público en un sentido amplio y los que quieran iniciar sus estudios de introducción penetren y comprendan los puntos fundamentales de la misma.—E. R.-F.

FERNANDO DÍAZ-PLAJA: *Antología del romanticismo español.* McGraw Hill Book Company. Nueva York, 1968. 252 pp.

La presente antología es uno de los libros que se ofrecen al estudioso de la literatura española desde un punto de vista muy especializado. El profesor de la Universidad de California en Santa Bárbara, Fernando Díaz-Plaja, nos hace saber en la nota preliminar que antecede a su trabajo que el proyecto surgió como consecuencia de la asignatura que ofreció durante su estancia en la Universidad de Pensilvania como profesor visitante en el curso académico 1950-51.

Como ya se ha repetido en otras ocasiones, las universidades de los Estados Unidos atraviesan por un período en el que los estudios de español están adquiriendo una gran importancia. El español es la segunda lengua de Norteamérica después del inglés, y existen lugares donde se usa ampliamente. Asimismo hay minorías numerosas de habla española en Nueva York, a causa de la afluencia de portorriqueños y otros pueblos de origen común, y en general en todas las grandes ciudades. En algunas comarcas como Tejas, California, Nuevo Méjico y Colorado, el español es el único idioma que conocen algunos grupos de nativos, realizándose en algunas de ellas por ley la enseñanza en español y en inglés. Estas pocas líneas indican el transfondo del problema, que tiene a su vez una serie de ramificaciones políticas, sociológicas y humanas imposibles de señalar en una simple reseña y que, a mi parecer, no se le ha prestado la atención que en realidad merece. Pero al mismo tiempo la vecindad de Hispanoamérica con sus millones de hispanoparlantes, su aumento demográfico, su situación geográfica importantísima para la seguridad de los Estados Unidos, sus infinitos recursos, y por tanto oportunidades industriales y comerciales, hacen que todas estas circunstancias reunidas creen una atmósfera especial. Por ello, en los estudios de la lengua y la literatura hispánica se ha producido lo que hubiera sido una sorpresa hace unos años en el sentido de que el número de alumnos total de español haya sobrepasado a los de francés, idioma que por razones tradicionales e históricas tenía hasta ahora la supremacía.

Estas razones, someramente delineadas, ocasionan un mayor interés, y por tanto un aumento de estudiantes, y como consecuencia una escasez de profesores de español, teniendo en cuenta que la falta de maestros en los Estados Unidos es general en casi todas las disciplinas académicas, escasez que se deja notar más en aquellos dedicados a la literatura hispanoamericana y que no ha sido paliada ni siquiera con la gran avalancha de refugiados políticos cubanos, y a la vez un aumento considerable de publicaciones dedicadas a la enseñanza de

la lengua española. Así aparecen esporádica pero de forma regular ediciones escolares de Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Calvo Sotelo, Cela, Usigli, Rodríguez Larreta, etc., gramáticas, libros de conversación y lectura, junto a historias de la literatura y antologías, por no citar otros muchos en otras ciencias que ese interés a que aludimos produce. De esta manera nos llega ahora la *Antología del romanticismo español,* de Fernando Díaz-Plaja.

Se trata sin duda alguna de un trabajo cuidado y medido que tiene la innovación de presentarnos una antología sobre uno de los períodos más importantes de nuestra historia literaria, pero con un propósito definido. No se trata únicamente de hacer conocer al estudiante los autores románticos españoles y sus obras, sino que al mismo tiempo la antología facilita al lector el acercamiento a los autores que forman parte de ese movimiento, de manera que llegue a comprender cómo éstos se aproximaron al mismo y llegaron a expresar el género literario en que estaban inmersos, es decir, el romanticismo. Díaz-Plaja trata también de que el lector se sienta un poco dentro de la polémica que tuvo lugar con la aparición del nuevo estilo romántico y los defensores de lo tradicional-clasicismo, ya que algunos de sus apartados tratan de este problema.

Para ello el libro está estructurado, además de la nota explicativa de las razones para la aparición del libro, motivos y alcances, en tres partes principales. La primera se coloca bajo el título general de «la idea» y sirve como introducción a la segunda conocida con el de «temas». Estas dos partes son la espina dorsal del trabajo y están íntimamente relacionadas. En ellas antes de iniciarse la lectura del trozo seleccionado en la antología, en letra de diferente color y distinto tipo se resume el objeto principal del autor al escribir la obra respectiva, con lo que el alumno encuentra una guía utilísima para su lectura, además de convertirse por ese método en personaje actuante en favor o en contra de las ideas que se exponen.

La segunda parte, los «temas», está dividida en varios apartados, que son: la rebelión, el amor, la Edad Media, el Siglo de Oro, la muerte, la religión, el Oriente, el escepticismo y, bajo el mismo procedimiento de la primera parte, se va llevando al alumno al conocimiento del tratamiento de estos tópicos por los autores románticos. La tercera parte sucintamente da unos datos muy breves sobre la vida y la obra de los escritores que se citan como más representativos, tomándose para ello como punto de partida a Antonio Alcalá Galiano y terminando con José Zorrilla y Moral.

Por cierto que el propósito de Díaz-Plaja se cumplirá por la ori-

ginalidad que ofrece su estudio que supone una reforma interesante frente a las antologías tradicionales y constituye una valiosa aportación a los cursos que en literatura del siglo XIX se enseñen.—E. R.-F.

FITZSIMONS, MC AVOY y O'MALLEY: *La imagen del hombre*. Editorial Tecnos, Madrid, 1967; 503 pp.

El tema del hombre no aparece de un modo unívoco y claro en la filosofía. Su historia, ha escrito Julián Marías, presenta inesperadas dificultades, porque lo problemático en él no son las soluciones, sino el problema mismo. Sólo lentamente, a lo largo del tiempo, se va cobrando conciencia de la cuestión que plantea la extraña realidad del ente humano. Podríamos, pues, afirmar que el tema del hombre conserva una actualidad, una vigencia y una permanencia tan seductora, sugestiva y atrayente que difícilmente no hay arte, no hay tarea intelectual, sociológica o política, que no tenga como finalidad principal la de estudiar algunos de los muchísimos aspectos de la vida del hombre, puesto qué sabido es que todas las cosas, al fin cosas humanas, están, en última instancia, como todo lo humano, al servicio de la vida, es decir, a disposición del hombre.

El hombre se puede estudiar a través de las cosas y a través de las instituciones, esto es, tras el prisma de cuanto sucede como intérprete más o menos voluntario de lo que llamamos vida, por eso, dentro de la extensa unidad de la naturaleza humana, cada uno de los hombres es de características tan originales que muerto un hombre desaparece, ha escrito Fernández del Valle, una interpretación original de todo el universo. No basta señalar el puesto del hombre en el universo, menester es precisar su relación con la realidad última metafísica y buscar el sentido a su existencia. Y esta existencia, desde luego, no es sólo la individual, sino también la histórica y la social.

Nada tiene de sorprendente que en la mayor parte de las páginas del libro que comentamos nos sea dado apreciar y sentir la corriente de un nuevo Humanismo. Un Humanismo que trata de descubrir el lugar que actualmente le corresponde al hombre, puesto que la herencia ideológica que nos ha dejado el pasado no nos ha ofrecido una imagen nítida, clara y pura de todo lo que es el hombre. Algunos de los autores que han colaborado en las páginas de este libro—es obra de esfuerzo colectivo—, consciente o inconscientemente, han ini-

ciado un retorno hacia el sentido filosófico y hondo de lo que todo movimiento humanista da a entender, pues se han dado cuenta de que, por ejemplo, la negación de Nietzsche del hombre no es propiamente tal: sino negación del hombre moderno, es decir, del Humanismo. Por tanto, escribe Jacques Maritain —uno de los coautores del libro—, «el elevado contra-humanismo de un Kierkegaard o de un Barth puede considerarse como una postura cristiana errónea. Particularmente, en Barth es una postura reaccionaria y arcaica, en tanto que significa un deseo de purificación absoluta mediante una reversión al pasado; en realidad, una vuelta al luteranismo primitivo. En Nietzsche era más bien un cristianismo aturdido: incapaz ya de adorar, negaba y blasfemaba, y, no obstante, todavía buscaba y amaba».

El Humanismo nuevo debe ser nuevo, nos indica el autor anteriormente citado, en un sentido singularmente profundo: debe desarrollarse dentro del movimiento de la historia y crear algo original en relación con estos siglos anteriores a nosotros; si no tiene tal fuerza renovadora, no será nada. El nuevo Humanismo, insiste Jacques Maritain, ha de resumir, en su clima purificado, todo el trabajo de la época clásica; debe rehacer la ciencia del hombre, encontrar la rehabilitación y la «dignificación» de la criatura, no es el aislamiento, no es el hermetismo propio, sino en su expansión hacia el mundo de lo divino y suprarracional. Este nuevo Humanismo que desde estas páginas se predica aconseja el esforzarse por lograr un conocimiento profundo del hombre, pues, como afirma Adler, «los hombres vivirían juntos mucho mejor si fuese mayor su conocimiento del hombre, porque desaparecerían ciertas formas perturbadoras de la vida en común, que únicamente son ahora posibles para conocernos, estando así expuestos al peligro de dejarnos engañar por cosas externas e incurrir en desfiguraciones y disimulos de otras». Claro está que, en el fondo, este nuevo Humanismo requiere el ejercicio de toda una intensa labor pedagógica; no en vano el conocimiento del hombre no estriba en sabiduría de libros, sino que ha de aprenderse prácticamente, por lo que es menester vivir cada fenómeno, por decirlo así, recibirlo en uno mismo, haber acompañado al hombre a través de sus alegrías y de sus ansiedades, como el buen pintor vive los rasgos de la persona que quiere retratar y sólo pone en el cuadro aquello que siente de sí mismo.

Ciertamente, el hombre, según Nicol, es el ser que no se completa nunca. Su ser consiste justamente en ser incompleto siempre. Para él, completarse es dejar de ser: morirse. Su existencia consiste en irse completando indefinidamente. Su ser importa siempre una potencia. No hay acto que agote enteramente la potencia vital humana:

siempre hay un mañana, y la potencia o posibilidad de nuevos actos que no sean la pura reiteración de otros ya realizados. Y, en efecto, ese anhelo de perfección se lleva, en algún modo, a las mismas instituciones que condicionan, ordenan y someten su propia existencia. El hombre de hoy conoce muy bien estos problemas, por tanto, no ignora que frente al hombre está la sociedad y la historia; la política y la religión y, desde luego, la intimidad y sus problemas espirituales. Y cada una de estas circunstancias en las que el hombre vive y está no admiten determinismo de clase alguna, por el contrario, son valores que alcanzan su autenticidad, su validez y justificación cuando entran en juego con los demás, es decir, con el prójimo que, por otra parte, es una incógnita, un misterio, un enigma, ya que de primera intención el hombre no conoce a los demás hombres, aunque, naturalmente, «un mismo afán de salvación impera en la vida privada y en la vida pública de los hombres» y, según la expresión colectiva de los diferentes autores de este libro, el hombre puede salvarse entre los hombres y entre las cosas.

La *Imagen del hombre* no es un libro de divulgación pedagógica ni, por supuesto, de espiritualidad. Es un libro que nos enseña a ver con naturalidad y ecuanimidad la historia misma del hombre, sus anhelos, sus ilusiones, sus conquistas y fracasos, sus proyectos constantes y sus posibilidades de trascender. Lógicamente, no se trata de un libro redactado bajo el imperio de unos mismos principios, es decir, unos mismos ideales, por el contrario, es un libro que plantea, estudia y profundiza en uno de los más grandes temas humanos, a saber: *el tema del destino universal* que, quiérase o no, es el tema de la liberación del espíritu creador del hombre que envuelve y subraya la vida toda, puesto que el hombre deja de hacer pie en la realidad cuando pierde su creencia en los valores, es decir, cuando deja de confiar en el hombre mismo. Es precisamente por esto que el grave error del marxismo fue el considerar que *la realidad de la Historia es dialéctica,* y, por tanto, que el hombre se crea a sí mismo.

Este libro nos introduce en el conocimiento de las profundas transformaciones que en la política, la religión y la ciencia se han iniciado recientemente; un libro, en definitiva, que nos demuestra que «entre el pasado y el presente no existe ningún abismo y, por consiguiente, nada de lo que ha sido «antes» se pierde «ahora» por completo. Quizá la ecuación que este libro no resuelve y, probablemente, ningún otro sea el de determinar exactamente por qué el hombre hace cosas tan diversas: ciencia, filosofía, poesía, religión, arte...—JOSÉ MARÍA NIN DE CARDONA.

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

CARTAS DE FAMOSOS (1)

Tendrá que llegar un día en que un poeta de los que usan de la rima o de aquellos otros que la dejan de lado, en que un prosista dado a los elogios sentimentales, lleve a una o a otra el canto al copiador, mismamente al escribiente-secretario. Al copiador de las misivas o al escribiente de los famosos que se carteaban con gran frecuencia entre sí.

Y lo que sí vale la pena señalar, antes de pasar más adelante, es que este término de famoso, o al menos de hombres con cosas que decir se otorgaba en el tiempo pasado a que me refiero con una mayor tacañería que hoy en día se hace, llegando al otorgarlo a una generosidad que bien pudiéramos decir que no tiene límites.

El tiempo, en aquel tiempo me refiero de un modo particular al hermoso y liberal siglo XIX y a los años que marcan la infancia y la juventud primera de este siglo nuestro, se daba a los hombres, tuvieran o no fama, con una mayor amplitud, acaso debemos decir con una generosidad hoy insospechada.

El escritor, y en particular el periodista, tenían ante sí muchas horas vacías para ese don maravilloso que es la conversación entre amigos, simplemente entre hombres que remaban en una misma galera, que se sentaban en una banca, en donde no siendo siempre la que ondeaba la misma bandera se podía conversar como entre caballeros. Hombres que si en un punto o en varios diferían sus pensamientos, en tantas otras cosas mantenían un idéntico acorde, pero que en todo caso con diferencias o sin ellas podían hablar con sentido de la cortesía y de la libertad.

Había tiempo para conversar y tiempo también, para cuando las largas distancias impedían el diálogo, coger la pluma y hacerlo por escrito, si largo y tendido el diálogo, o al menos ese monólogo de la pluma, cuando uno de los interlocutores pertenecía al género de los refractarios o los perezosos para la tarea epistolar.

Los tiempos decimonónicos y esos otros que les siguen del nacer y creer de nuestro siglo son tiempos con largas horas. Las horas para hacer una obra y la de muchos de aquellos lo asevera, y también para esa tarea que no podemos reputar de menor, de escribirse cartas entre sí.

---

(1) «Cartas del Archivo de Galdós», Sebastián de la Nuez y José Schraibman. Ediciones Taurus. Colección Persiles. Madrid, 1967.

Cartas para enviarse sus libros —pidiendo a veces un artículo sobre ellos, solicitando una crítica como fue, es y será siempre natural—, unas butacas para un teatro, un voto para un sillón de la academia, o bien para hablar, en juicio lleno de serenidad, de una obra, para disertar de un momento político, de esto o de aquello, con claridad, con belleza y con sencillez.

Son todas esas cartas que entre nosotros los españoles salen muy de tarde en tarde de los archivos donde demasiado celosas familias los conservan, donde en armarios con demasiadas llaves impiden llegar el ojo, no del malévolo curioso que puede buscar en ellas piedra de escándalo, sino del erudito que quiere verter sobre aquellos documentos la luz. Demasiado celo, cual si se tratara de desvelar secretos que van a afectar nada menos que a la seguridad de la nación.

Entre los archivos más celosamente conservados pero a la vez más liberales a su acceso se encuentran en estos tiempos que corren dos que ahora quiero señalar. El de Maragall, el altísimo poeta, que los hijos veneran como veneraron al gran patriarca de las letras catalanas, su padre, y el de Galdós en su casa-museo de las Palmas, puesto bajo el patrocinio de amor y entusiasmo a una obra del Cabildo Insular y del Museo Canario.

Hace unos meses, Soledad Ortega de Varela —belleza e inteligencia— daba a la estampa un paquete —gran paquete como se dice en cuanto a las acciones bancarias— de cartas del maestro Galdós. Ahora, en un tomo de limpia y cuidada, más aún, primorosa presentación tipográfica, otro paquete de cartas a Galdós nos sale al encuentro trayéndonos en ellas todo un panorama cuidado y minucioso de ese tiempo pasado al que hemos aludido.

Porque esto son y no otra cosa estas cartas —galdosianas— que Sebastián de la Nuez y José Schraibman han recogido y anotado extrayéndolas de aquel archivo de la casa-museo de Galdós en las Palmas y que son documentos humanos de hombres que son hoy a la altura de nuestro siglo los grandes —a aquí empleamos el término muy de verdad— de las letras bien que suponemos que alguien entrará en una discusión en torno a algunos de los nombres, pero aún así y todo y con un cierto criterio rigorista, importancia suma guardan los nombres de todos ellos para el panorama literario de este tiempo.

Ellos, algunos, a gran distancia ideológica de Galdós; otros, con la que impone el respeto entre un hombre en la cumbre y unos jóvenes en el comienzo de una cuesta; otros, en una misma planicie,

le escriben al maestro. Misivas de su puño y letra las más de ellas, mala letra a veces, otras por la pluma de un secretario desastrado en el atuendo y hasta en alguna ocasión en una máquina que si hoy existiera por un doble motivo, el de su poseedor y el de su tipo, tendría que convertirse en objeto museable.

Veinte hombres que dicen mucho al mundo intelectual de estos días y dos mujeres—una de ellas también de rango intelectual—son los que escriben cartas a don Benito, esas cartas que hoy llegan a nosotros y que son la primera alegría que a este respecto nos dan los antólogos de las mismas, que ya nos prometen otros tomos en este sentido extraídos del archivo más importante hoy existente sobre el más grande de los novelistas españoles contemporáneos: Galdós.

Aquí está la lista de los que escriben a don Benito Pérez Galdós sin ditirambos en torno a sus nombres, ya que ellos no los precisan, sin explicaciones acerca de sus personas o de sus obras, que sería simplemente por nuestra parte ganas de gastar más papel y de ofender sin necesidad a la cultura de los lectores de esta sencilla nota. Aquí están, pues, las cartas que a Galdós escriben Azorín y Baroja, don Ramón del Valle-Inclán y don Ramiro de Maeztu, de su hermana María, de Unamuno y Pérez de Ayala, don Armando Palacio Valdés y don Vicente Blasco Ibáñez, Ricardo León y Jacinto Octavio Picón, Ortega Munilla y Martínez Sierra, los Quintero y Amado Nervo, Gómez de Baquero y Gómez Carrillo, don Francisco de Grandmontagne y don Joaquín Costa, del doctor Tolosa Latour y de Salvador Rueda.

Aquí están estas cartas, verdaderos documentos históricos, con gran detalle de fechas y de notas aclaratorias sobre personas y sucesos en ellas citadas y que han anotado con extremo rigor los señores de la Nuez y Schraibman. Parece, pues, merced a aquellas cartas, que éstos ilustran de un modo tan perfecto, parece en razón de la reproducción de los papeles de las mismas que nos hablan de diarios y revistas del tiempo, el tiempo en que se escriben que estamos viviendo aquél al leerlas.

Sería demasiado largo el glosar aquí esa gran cantidad de cartas que los antólogos recogen en este tomo, que tales son los sucesos, las noticias, los perfiles de gentes que en ellas se nos brindan. Por eso no traemos aquí una glosa, ni de unas ni de otras, y sí tan sólo la noticia de que en ellas se encuentra todo lo pequeño y lo grande también de un hermoso tiempo pasado del que fueron protagonistas importantes figuras de nuestra vida literaria.—J. S.

Fue en las páginas del diario *Madrid* donde se conjugaban en feliz confección la literatura y el mejor y más vivo periodismo, donde nos encontramos hace ya muchos años por vez primera, a Corpus Barga, que ahora profesa la dirección de una escuela periodística en el lejano y querido Perú.

Corpus, hombre que estuvo siempre en una primera línea de lo literario y lo periodístico, que fue viajero de Europa, madrileño del mundo, creo que se puede asegurar tuvo un vivir inquieto que le llevó a ser observador, cuando no testigo, de los hechos grandes o los pequeños sucesos de su tiempo. Su tiempo, que lo podemos situar del mejor modo en los años muy finales del XIX y estos del siglo que andamos caminando y del cual repito ha sido Barga, caminante muy vivo para no perderse en las vueltas del camino.

Fiel andador este Corpus Barga, y dejamos aquí su seudónimo como presencia de su entera personalidad, ya que con él estuvo, está y estará —cuanto más tarde, más daremos gracias a Dios— el autor de unas *Memorias* que en la edición que a nosotros llega va por el tomo III. Unos tomos en donde a lo grato de la presencia se une un estilo apretado de párrafos que se ensanchan y ensanchan sin llegar al punto final.

Pero no queremos, que ello sería tarea demasiado ambiciosa, y por otra parte aquí extemporánea, decir nada en torno al estilo literario de Corpus Barga y sí acoger con alegría sus libros.

La alegría de los que creemos que revivir el pasado es algo más que una blanda nostalgia. Estos libros en los que Corpus Barga hace vivir a los de su tiempo, ese tiempo que va desde los finales del siglo pasado hasta los del comienzo del siglo en lo que respecta a los tomos aparecidos y que se nos anuncia irán acercándose más y más a nosotros.

Aquí están las estampas y las noticias de cómo eran los hogares españoles del morir del siglo XIX, de cómo eran sus hombres y sus mujeres, cómo pensaban sus jóvenes, como transcurrían sus días, sus noches también, cómo eran las redacciones de los diarios y hasta los lugares del amor vulgar. Como eran tantas cosas que hoy harán reír a los hombres grandes o chicos y que entonces estremecían por igual a los senadores de barba blanca y a los estudiantes de medicina.

Es todo un mundo lejano el que Corpus Barga en el quehacer de desandar su camino nos ofrece ahora en estos tomos del cual el úl-

---

(2) «Las delicias. Crónica madrileña de hacia 1906», Corpus Barga. EDHASA. Barcelona-Buenos Aires, 1968.

timo que constituye «Novedad» en las librerías españolas se llama *Las delicias*.

Ese mundo mínimo de cosas, un mundo grande también donde aparece ya el clima social con las reivindicaciones obreras, pero también con las chocolaterías populares para los bohemios madrileños.

Corpus no ha despegado aún del suelo matritense con las tertulias de los Baroja en que el padre, don Serafín, toca el violonchelo, el suelo madrileño con sus calles donde transita algún que otro simón, o alguna que otra berlina de los pocos ricos que había en la corte. El Madrid lejano en la interpretación de un testigo de vista, testigo de buen ojo y buena pluma nos va saliendo al encuentro poco a poco —demasiado lentamente para los que gustamos de este género— cada diez o doce meses en los tomos que bajo el lema general «Una vida española a caballo en dos siglos. 1887-1957» nos va entregando Corpus.

Es toda una concepción de la vida la que Corpus Barga nos pone al descubierto en sus libros que tal por el camino que van en cuanto a la descripción ya de hechos, sucesos y gentes, constituirán el día que ponga fin a estas *Memorias* una historia de primera clase del tiempo presente.

Una historia o crónica, acaso será mejor decir, de unos días que es puro recreo, tal la delectación que produce su relato, el conocer, tanto por el gran cúmulo de cosas que se cuentan como por el arte periodístico con que Corpus Barga, digamos ahora su nombre entero: don Andrés García de la Barga lo relata. Un nombre entero y un verdadero maestro en la literatura y el periodismo de este siglo que estamos viviendo, de este siglo que él nos va contando como excepcional testigo, su vida.—JUAN SAMPELAYO.

INDICES DEL TOMO LXXV

NUMERO 223 (JULIO DE 1968)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de GARCÍA-OCHOA.

INDICE

NUMEROS 224-225 (AGOSTO-SEPTIEMBRE DE 1968)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de Galdeano.

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

CONVOCATORIA DEL VI PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1968

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca, por sexta vez, el premio de poesía «Leopoldo Panero» correspondiente al año 1968, con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Podrán concurrir a este premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español.

2.ª Los trabajos serán originales e inéditos.

3.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

4.ª Los trabajos se presentarán por duplicado, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados no podrán modificarse ni títulos ni textos.

5.ª Los trabajos que se presenten llevarán escrito un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema, y dentro del sobre, el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio y «curriculum vitae».

6.ª Los trabajos, mencionando en el sobre premio de poesía «Leopoldo Panero» 1968 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse por correo certificado o entregarse al Jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, Avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria). Madrid-3. España.

7.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas Bases y terminará a las doce horas del día 2 de diciembre de 1968.

8.ª La dotación del premio de poesía «Leopoldo Panero» del Instituto de Cultura Hispánica es de 50.000 pesetas.

9.ª El Jurado será nombrado por el ilustrísimo señor director del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid.

10. La decisión del Jurado se hará pública el día 21 de marzo de 1969.

11. El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la Colección Poética «Leopoldo Panero» de Ediciones Cultura Hispánica, en una edición de 2.000 ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de 100 ejemplares.

12. El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una posible segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a 1.000 ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra.

13. El poeta galardonado se compromete a citar el premio recibido en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra premiada se hicieran.

14. El Jurado podrá proponer al ilustrísimo señor director del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de los trabajos seleccionados como finalistas por orden de méritos. De los trabajos que fueran aceptados para su edición, el jefe de publicaciones de dicho organismo podrá abrir las plicas para relacionarse con sus autores.

15. No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 30 de septiembre de 1969, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el jefe del Registro General del Instituto a su destrucción.

16. Se entiende que con la presentación de los originales los señores concursantes aceptan la totalidad de estas bases y el fallo del Jurado.

Madrid, abril 1968.

PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1967

El poeta Aquilino Duque Gimeno ha obtenido por unanimidad el premio de poesía «Leopoldo Panero» del Instituto de Cultura Hispánica correspondiente al año 1967, y dotado con 50.000 pesetas, por su trabajo titulado *De palabra en palabra* y presentado bajo el lema «Almotamid».

El Jurado, integrado por los señores don Gregorio Marañón, director del Instituto de Cultura Hispánica; don Gerardo Diego y don Luis Rosales, de la Real Academia Española; don Miguel Arteche, agregado cultural de la embajada de Chile en Madrid; don Gastón Baquero, escritor y periodista cubano; don Rafael Guillén, premio de poesía «Leopoldo Panero» 1966, y como secretario, don José Ruméu de Armas, director de Ediciones Cultura Hispánica, seleccionó también como finalistas los trabajos presentados bajo los lemas «Hombre y Tiempo» y «Amalfi». Se ruega a los autores de estos trabajos se pongan en comunicación con el Departamento de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica.

Aquilino Duque Gimeno nació en Sevilla el 6 de enero de 1931. Es licenciado en Derecho y trabaja actualmente como traductor en Organismos Internacionales.

Ha publicado las siguientes obras:

POESÍA:

La calle de la luna (Sevilla, 1958).
El campo de la verdad (Madrid, 1958).

PROSA:

La operación marani (Madrid, 1966).
Los consulados del más allá (Barcelona, 1966).

TRADUCCIÓN:

Poemas de Roy Campbell (1958).
Réquiem de Ana Ajmatova (1967).

PREMIOS DE POESIA «LEOPOLDO PANERO»

1963: FERNANDO QUIÑONES, por su trabajo *En vida.*

1964: Declarado desierto.

1965: JOSÉ LUIS PRADO NOGUEIRA, por su trabajo *La carta.*

1966: RAFAEL GUILLÉN, por su trabajo *Tercer Gesto.*

1967: AQUILINO DUQUE GIMENO, por su trabajo *De palabra en palabra.*

COLECCION POETICA «LEOPOLDO PANERO» DE EDICIONES CULTURA HISPANICA

OBRAS PUBLICADAS:

Núm. 1. *La carta,* de JOSÉ LUIS PRADO NOGUEIRA, premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965.
Núm. 2. *Razón de ser,* de JOSÉ LUIS TEJADA, finalista 1965.
Núm. 3. *Criaturas sin muerte,* de EMMA DE CARTOSIO, finalista 1965.
Núm. 4. *Pan y paz,* de VÍCTOR GARCÍA ROBLES, finalista 1965.
Núm. 5. *Tercer Gesto,* de RAFAEL GUILLÉN, premio de poesía «Leopoldo Panero» 1966.
Núm. 6. *Todo el códice,* de JOSÉ ROBERTO CEA, finalista 1966.
Núm. 7. *Definiciones,* de ANGÉLICA BECKER, finalista 1966.
Núm. 8. *Canto para la muerte,* de SALUSTIANO MASÓ, finalista 1966.
Núm. 9. *De palabra en palabra,* de AQUILINO DUQUE, premio de poesía «Leopoldo Panero» 1967.

Precio de cada volumen: 100 pesetas

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo ★ Por su atención a las manifestaciones profundas del sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA

LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

Dirección ... ... Extensión 200

Secretaría ... ... — 298

Administración ... ... — 221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España...	550 pesetas.
Extranjero...	10 dólares.
Ejemplar suelto (España)...	50 pesetas.
Ejemplar suelto (extranjero)...	1 dólar.
Ejemplar suelto doble (España)...	100 pesetas.
Ejemplar suelto doble (extranjero)...	2 dólares.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar ——————————— (1).
contra reembolso / a la presentación de recibo

Madrid, ... de .... de 196........

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: JESÚS FUEYO ALVAREZ

SECRETARIO: JOSÉ MARÍA CASTÁN VÁZQUEZ

SUMARIO DE LOS NUMEROS 159-160

(MAYO-AGOSTO 1968)

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	400
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas	556
Otros países	626
Número suelto España	100
Número suelto extranjero	139

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

SUMARIO DEL NUMERO 97

(Mayo-junio 1968)

ESTUDIOS:

NOTAS:

DOCUMENTACION INTERNACIONAL

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	250
Portugal, Iberoamérica y Filipinas	487
Otros países	556
Número suelto España	80
Número suelto extranjero	122

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

EDITORIAL UNIVERSITARIA

L A   T O R R E

Número 60

S U M A R I O

HERBERT READ: *Los límites de lo permisible en el arte.*
ROGER CAILLOIS: *Una idea de la inmortalidad.*
DAMIÁN CARLOS BAYÓN: *El Chatelet de Paris: historia y simbolismo de un «lugar urbano».*
T. JEAN DIDIER: *Walt Whitman, tema literario.*
JUAN CANO BALLESTA: *Miguel Hernández y su amistad con Neruda.*
JOSÉ EMILIO GONZÁLEZ: *Espiritualidad religiosa y arte en «El semblante», de Evaristo Rivera Chevremont.*

VARIAS LECCIONES

Sociología

ROBERTO AGRAMONTE: *La sociología contemporánea en la estimativa de Sorokin.*

Biografía

JOAQUÍN MOLAS: *Maragall y Azorín.*
CARLOS GARCÍA BARRÓN: *Alcalá Galiano y el Príncipe de la Paz.*

Estudios literarios

REYES CARBONELL: *Miguel Delibes como narrador en «Las Ratas».*
ADRIANA LEWIS DE GALANES: *«Le Voyage»: Baudelaire contemporáneo.*

L I B R O S

JOSÉ MARÍA NAHARRO: *Gabriel Franco: «Principios de Hacienda Pública».*
JOSÉ TUDELA: *José Pérez de Barradas: «Orfebrería prehispánica de Colombia». Estilo quimbaya y otros.*
ESTEBAN TOLLINCHI: *Jacobo Kogan: «La estética de Kant y sus fundamentos metafísicos».*
CARLOS VARO: *José Luis Rubio: «La rebelión mestiza».*
ALFREDO MATILLA RIVAS: *Julio Cortazar: «La vuelta al día en ochenta mundos».*
JOSÉ LUIS CANO: *Bibliografía argentina.*
GUILLERMO DE TORRE: *Bibliografía argentina.*
MAX AUB: *Bibliografía mexicana.*
GONZALO VELÁZQUEZ: *Bibliografía puertorriqueña.*

PUBLICACIONES RECIBIDAS

I N D I C E

EDITORIAL UNIVERSITARIA
Apartado X
Universidad de Puerto Rico
Río PIEDRAS (PUERTO RICO)

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
LA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

☆

NUMERO PROXIMO, 226/227
HOMENAJE A AZORIN

Colaboraciones de Andrés Amorós, Enrique Azcoaga, Rafael Benedito Astray, Antonio Bestard, José Blanco Amor, José Luis Cano, Elena Catena de Vindel, Carmen Conde, Rafael Conte, Ricardo Domenech, E. Imán Fox, Jorge García Gómez, J. García Mercadal, Ildefonso Manuel Gil, Jacinto Luis Guereña, Ricardo Gullón, Olga Katta, Francisco López Estrada, Robert E. Lott, José Antonio Maravall, Marie - Andrée Ricau, Juan Sampelayo, Luis S. Granjel, Carlos Seco, Rafael Soto, Gonzalo Sobejano, José María Souvirón, Guillermo de Torre, Mariano Baquero Goyanes y José Vidal

☆

PRECIO DEL NUMERO 224/225
CIEN PESETAS



EDICIONES
MUNDO
HISPANICO